Paul Călinescu

PROIECȚII ÎN TIMP

amintirile unui cineast

1982

editura sport-turism

Proiectii in timp
Amintirile unui cine...
lei

Paul Călinescu

PROIECȚII ÎN TIMP

amintirile unui cineast

1982

editura sport-turism

...Cred că trebuie să fim recunoscători şi lui Paul Călinescu, fiindcă s-a hotărît să-şi scrie amintirile, şi Editurii Sport-Turism, pentru că le-a găsit un loc într-un plan supraasaltat.

Editura a dovedit, dealtfel, mai de mult, nu numai „înţelegere", ci şi un soi de aleasă slăbiciune pentru sporturile ideilor, pentru turism pe meleagurile artei.

Cartea lui Paul Călinescu este un act de arheologie cinefilă mai mult decît binevenit...

Lei 20

Paul Călinescu iese din carapace şi taie un drum de acces într-o istorie vie care nu poate fi captată decît pe calea unor confidenţe cu accente personale şi — de ce nu ? — sentimentale...

...Iată de ce criticul nu poate vorbi despre Paul Călinescu fără o anume senzaţie de „conştiinţă încărcată".

...Iată de ce, în clipa în care Paul Călinescu m-a întrebat dacă aş vrea să scriu o prefaţă la cartea sa de amintiri, am răspuns prompt : bineînţeles !...

ECATERINA OPROIU

Coperta : CONSTANTIN POHRIB

Cuvînt înainte

Cînd m-am hotărît să scriu aceste rînduri nu am avut în minte proiectul unei cărţi, cu atît mai mult nu-mi propuneam o dezbatere legată de problematica teoretică implicată de cea de-a şaptea artă, în general, sau o încercare asupra istoriei filmului din ţara noastră, în particular.

Iniţial a fost un gest de maximă intimitate, ivit din nevoia de a da corp amintirilor în care se topeau şi se amestecau oameni şi evenimente, bucurii şi necazuri, planuri, speranţe şi vise, succese şi înfrîngeri.

Cartea s-a născut însă fără să vreau, treptat, şi materia cuprinsă în ea a determinat structura, ritmul şi particularităţile volumului.

Tezaurizasem, în aproape o jumătate de secol de cinematografie, o mare cantitate de fapte şi gesturi, de momente şi portrete, de elanuri şi clipe de depresiune. Participant direct la istoria vie a cinematografiei româneşti, „ascunsesem" în diferite „colţuri" ale memoriei, în pagini vechi de notiţe, în vreun plic cu fotografii sau cu decupaje, zeci şi sute de asemenea nuclee de viaţă.

Cartea se scria de la sine, o scria viaţa. Treptat, pe nesimţite, nevoia de a face „ordine" în această lume de amintiri a biruit şi, la un moment dat, am avut revelaţia noii realităţi : se născuse o carte.

Faptele, evenimentele, oamenii, întîmplările nu mai erau ale mele, nu mai puteau fi ale mele, ele căpătau alte semnificații, ele deveniseră o proiecție în timp *care se adresa oamenilor.*

Cînd am aruncat o privire asupra materialului adunat era „prea tîrziu". Cartea era în linii mari gata. Atunci au apărut și regretele. O serie de evenimente mi-au scăpat, unii dintre oameni n-au fost amintiți. Din perspectiva timpului se modificau și atitudini și concluzii. Marca unei activități de o viață în spatele aparatului de filmat sau ca scenarist s-a impus și multe secvențe erau reținute concis, lapidar, cu avariție, iar altele stăteau prea mult sub semnul vizualului. Și totuși...

Și totuși m-am hotărît să las totul așa. Am crezut că astfel, fără modelări ulterioare, este mai normal, este mai bine și, poate, este mai frumos.

În acel moment a avut loc fericita întîlnire cu Editura Sport-Turism. Conducerea ei, colectivul redacțional și serviciul tehnic au manifestat solicitudinea și exigența care au transformat aspirația în realitate.

Acestei nobile instituții de cultură îi îndrept gîndul meu plin de recunoștință.

Mulțumesc, de asemenea, tuturor celor care printr-un sfat, o precizare, o corectare sau o încurajare au contribuit la constituirea acestor proiecții în timp.

Sarul Căinescu

ÎN ZODIA FILMULUI

Întîlnire cu cinematograful
Furtuna
Foto Trilbi
Volapük
Primii pași
Vroiam să fac film, film adevărat
Primele ieșiri în lumea largă

Întîlnire cu cinematograful

Cum era și firesc m-am întîlnit întîi cu cinematograful și abia mult mai tîrziu cu filmul ; m-am aflat, bineînțeles, întîi în fața ecranului și după un număr de ani în spatele aparatului de filmat.

Eram în clasele primare cînd, împreună cu bunul meu prieten Riri Cugler, străbătînd agale Calea Victoriei ne-am trezit în fața celebrei „Terasa Oteteleșanu". O sonerie care zbîrnîia la intrarea în gang ne-a reținut atenția — era noul cinematograf „Select", azi sala Teatrului „Țăndărică". Auzisem noi cîte ceva, dar acum „mirajul" devenea realitate și realitatea era la un pas.

Un domn în vîrstă, cu o impresionantă barbă albă și îmbrăcat într-un la fel de impozant costum negru, striga cu o voce puternică de stentor : „Aici ! Aici ! Aici ! Senzațional, formidabil, extraordinar. «Maciste și fecioara», nemaivăzut, nemaipomenit. Poftiți, domnilor, poftiți. Avem și amore".

Ne-am oprit, ne-am uitat la el, apoi la Maciste, pe urmă la „fecioară" și, pentru că rămăsesem pironiți cu ochii cît ceapa și gura căscată în fața „fecioarei", domnul cu barbă ne-a alungat enervat, și cu un pronunțat accent italian : „Hai ! Via ! Duci la casa tua, la mamaliguț'". Întristați, ne-am îndepărtat încet, încet, cu pași mărunți și astfel am „ratat" prima întîlnire cu cinematograful. Și totuși n-am uitat. Individul cu barbă albă,

cel care m-a trimis acasă, „la mamaliguţ'", rămîne un fel de naş neoficial a ceea ce a urmat să fie.

Puţin după aceea însă am început să frecventez cinematograful împreună cu prietenii mei. Era perioada marilor comedii cu Harold Lloyd, Zigoto, Mack Senett, Pat şi Patachon, Dobitocescu.

Am înfiinţat şi un fel de asociaţie a cinefililor. De nu aveam bani pentru toţi, făceam chetă, trăgeam la sorţi, iar cel care cîştiga intra la film, avînd obligaţia, bineînţeles, să povestească şi celorlalţi, cu lux de amănunte, tot ce a văzut pe pînza ecranului.

Povestirile trunchiate — cu oricîtă imaginaţie am fi avut noi — nu puteau reda integral hazul filmuleţelor, aşa că, în scurt timp, am luat hotărîrea să mă retrag din „asociaţie".

Furtuna

Prietenia mea cu Riri Cugler, o fire vie şi neastîmpărată, a durat şi în timpul liceului şi al facultăţii. Eram în clasa a şasea de liceu cînd, împreună cu el, am văzut piesa lui Victor Eftimiu „Cocoşul negru". Nu ştiu de ce, „aveam noi ce aveam" cu Victor Eftimiu. Pe vremea aceea, Eftimiu era directorul Teatrului Naţional din Bucureşti şi nouă ne-a venit ideea să-i facem o farsă. I-am trimis pe cale oficială o piesă scrisă în glumă, amestecînd tot felul de cunoştinţe, un melanj din care nu lipseau gînduri şi declaraţii patriotice, aşa cum le învăţasem la şcoală recitînd pe Bolintineanu. Dar era o asemenea „combinaţie", încît cu greu te puteai descurca. Eram convinşi că „directorul" nu o va citi şi o va trimite comitetului de lectură.

Piesa era intitulată „Furtuna", dramă istorică în trei acte. Personaje principale Tudor Vladimirescu, Ştefan cel Mare şi Mihai Viteazul. Ca să nu existe nici un dubiu asupra intenţiilor noastre, am dat următoarele indicaţii :

Subiectul : Acţiunea se petrece în mormînt. La ridicarea cortinei, un vierme traversează scena. Tudor Vladimirescu şi Ştefan cel Mare stau de vorbă. Un zgomot puternic îi face să sară în picioare. Prin zid apare Mihai Viteazul, fără cap...

Şi toată piesa a fost scrisă în modul acesta. Nu ştiam ce soartă va avea „Furtuna", dar timp de două-trei luni, cît a durat scrierea piesei, şi în special după trimiterea ei, noi ne-am distrat copios. În naivitatea noastră eram convinşi că piesa va fi citită de comitetul de lectură al teatrului şi ne bucuram nebuneşte de efectul pe care îl va produce lectura şi de situaţia în care se va găsi directorul care a înaintat comitetului o asemenea piesă.

După ani şi ani, l-am cunoscut pe Victor Eftimiu. Mi-era foarte drag şi, deşi era mult mai în vîrstă decît mine, mă împrietenisem cu el, dar nu am avut niciodată curajul să-i pomenesc de piesa „Furtuna".

Timpul a trecut şi, mulţi ani mai tîrziu, prin 1930, după terminarea facultăţii — „Academia de Înalte Studii Comerciale şi Industriale" din Bucureşti — am plecat la Paris pentru studii de perfecţionare. Aici l-am întîlnit, la puţină vreme, pe bunul meu amic Riri Cugler, venit şi el în acelaşi scop — dar care, nu ştiu prin ce împrejurare, ajunsese să facă figuraţie pentru studiourile de la Joinville.

Fermecat de noua artă şi de atmosfera platourilor de filmare, Cugler încerca să mă atragă şi pe mine, dar gîndul de a face numai o simplă figuraţie nu mă atrăgea nici măcar ca divertisment. Socoteam că e o preocupare minoră. Dorinţa mea ar fi fost alta. Să fac eu însumi filme. Dar neîntrezărind şanse pentru această năzuinţă, am preferat să rămîn un simplu spectator. Filmul merita sacrificii. M-aş fi apucat oricum de o asemenea treabă. Dar să fac filme, nu figuraţie. Filme ! Era un vis. Un vis în care credeam cu patimă şi cu... discreţie. Aşa s-a făcut că, după o mai veche ratare la prima întîlnire cu cinematograful, am ratat şi întîlnirea cu filmul. Cariera mea a stat deci sub semnul celor două ratări, una în copilărie, alta încă în plină adolescenţă.

Foto Trilbi

Pasiunea pentru fotografie şi teatru am avut-o de mic, de la vîrsta de 10 ani. Mama s-a îngrijit mult de educaţia noastră (eram doi băieţi şi o fată). Căuta să ne dezvolte gustul pentru frumos şi să ne facă să avem preocupări de ordin artistic. Ne cumpăra instrumentele necesare şi ne îndemna, în raport cu vîrsta pe care o aveam, să facem traforaj, apoi pirogravură, sculptură în lemn (Kernchnit), metalo-plastie şi fotografie. Ea însăşi făcuse în tinereţe fotografii şi pictură. Fiecare dintre noi, fraţii, aveam aparatul nostru fotografic. Fratele meu Ady, cu şase ani mai mare decît mine, avea un aparat „Star" cu burduf, 9×12. Sora mea Ioana şi cu mine aveam aparate „Ica Box" şi, respectiv, „Trilbi", de format mai mic — 6×9 (după grad şi căprărie). În joaca noastră ne imaginam că fiecare este proprietarul unui atelier fotografic care poartă firma aparatului : „Foto Star", „Foto Ica", „Foto Trilbi".

Pe vremea aceea, hîrtia fotografică nu avea sensibilitatea celei pe bază de bromură de argint utilizată astăzi, procesul de copiere se realiza în plină zi, la lumina soarelui, fără a fi nevoie de o cameră obscură, şi astfel devenea o operaţie pe care o puteam face şi noi copiii.

Clientul nostru cel mai serios era tata, un om de o bunătate rar întîlnită. Ne „comanda" serii întregi de fotografii pe care ni le plătea pentru ca astfel, cu banii cîştigaţi de la el, noi să ne putem cumpăra din nou plăci şi hîrtie fotografică.

Concurenţa era mare ! Scriam pamflete, desenam caricaturi şi ne defăimam reciproc într-o revistă de „specialitate", editată, bineînţeles, tot de noi, copiii.

O mare parte din copilărie am petrecut-o în satul Basarabi din apropierea Fălticenilor, locul de naştere al mamei mele, Alexandrina Bonachi. Aici, pe valea Somuzului, fotografiam tot ce ne ieşea în cale, începînd cu bunul nostru tovarăş de joacă, cîinele ciobănesc Tănase, vedeta familiei.

Fotografiam oamenii din sat care se minunau de „cutia aia care te scoate aşa cum arăţi". Dintre ei, cel mai îndrăgit de noi, copiii, era pădurarul Niculae Colţunescu, un tip autentic de plăieş de pe vremea lui Ştefan cel Mare, blond, cu ochi albaştri, mustaţa arcuită pe buze, părul lung pînă la umeri şi privirea ageră. Purta o toporişcă cu mînerul crestat frumos de el, de care nu se despărţea niciodată.

Niculae Colţunescu locuia pe colina „Bahna cu arini", departe de sat, la marginea unei păduri de aluniş. Mergeam adesea la el acasă sub pretextul că vrem să-i mai fotografiem gospodăria. De fapt, ceea ce ne atrăgea erau poveştile lui Moş Niculae. Ne dădea o căciulă de alune şi ne istorisea isprăvile lui : cum s-a întîlnit într-o iarnă cu ursul în pădure, cum s-a luptat cu el şi cum l-a răpus. Sau cum într-o noapte, întorcîndu-se acasă, i-a ieşit diavolul în drum sub înfăţişarea unui cal negru care-i aţinea calea. Cînd şi-a dat seama că dihania aia de pe cărare era diavolul, Moş Niculae a „stuchit" în sîn şi şi-a făcut cruce şi atunci diavolul (calul) a plecat ca vîntul, şuierînd. Cîteodată — Moş Niculae nu avea mai mult de 60 de ani — cînd venea în sat, se mai cinstea, la cîrciuma lui Costache Perju, amplasată strategic la răscruce de drumuri, şi cu o „secărică" — d'aia bună de la Mălini —, ca să prindă curaj şi să-l înfrunte pe Scaraoţchi.

Mama ţinea foarte mult ca odraslele ei să aibă încă din fragedă copilărie o educaţie aleasă şi de aceea a angajat în decursul anilor mai multe educatoare de la care să învăţăm limba franceză şi germană. Pentru limba engleză a angajat o profesoară : pe Miss Klarck. O „miss" de peste şaptezeci de ani care nu a găsit ceva mai bun de făcut decît să ne pretindă să învăţăm papagaliceşte poezia „Mary had e little lamb" (Mary avea o oaie mică).

Datorită zburdălniciei noastre toate aceste educatoare nu au putut rezista prea mult timp şi au plecat aproape cu toatele tot atît de repede cum au venit. Cînd a fost angajată „Frau Prisching" (noi tot „Fräulein" îi ziceam), o bătrînică grijulie, bună şi blîndă care nu era mai înaltă decît noi copiii, tata a avut ingenioasa idee să ne

sperie spunîndu-ne că dacă şi de data asta nu ne vom purta frumos cu ea şi va fi nevoită să plece, atunci, el, are să ne aducă una care are un ochi verde şi unul roşu. Asta a avut asupra noastră un efect psihologic surprinzător. Imaginea unei astfel de făpturi „fioroase" ne-a pus pe gînduri şi, pentru un timp, ce-i drept nu prea îndelungat, ne-am mai potolit, iar Frau Prisching a stat la noi pînă am terminat clasele primare.

La Bucureşti, partenerii noştri de joacă erau verii primari Mircea şi Ioana Basarab, copiii pictorului Ludovic Basarab. Mai puţin zburdalnici şi inventivi decît noi, plăcerea lor cea mare era să le jucăm teatru. Noi luam o masă dreptunghiulară, o aşezam cu picioarele în sus, în ea puneam două scăunaşe şi loja — rangul întîi — era gata. Apoi aduceam recuzita necesară şi făceam tot felul de improvizaţii. Aveam un „repertoriu" foarte vast, de la drame la piese patriotice — „Pe-al nostru steag e scris unire" —, la comedii şi chiar la feerii, atunci cînd intervenea lumina caldă („poetică") a unei lămpi de buzunar, dar care, din cînd în cînd, involuntar, orbea şi „onorata asistenţă" din lojă.

Nu pot uita ziua memorabilă cînd am primit cadou de la părinţii mei o lanternă magică. Cea mai mare bucurie pe care puteau să mi-o facă. O lanternă magică !!! Pentru mine într-adevăr magică. O cutie de metal, cu un obiectiv pentru proiecţie şi o lampă de gaz montată în faţa unei oglinzi care amplifica fasciculul de lumină. O jucărie. Dar ce jucărie !!! O jucărie pentru oameni mari, mă mîndream eu. Avea cîteva clişee desenate, în culori. Povestea „Lupul şi oaia", „Take şi Petrache" şi „Fetiţa cu scufiţa roşie". Eram în al noulea cer. Repede am luat aparatul şi am plecat împreună cu sora mea la verii noştri, nerăbdători să le facem şi lor o proiecţie. Prima mea proiecţie „cu public !"

Mătuşa noastră „tanti Maricica", sora mamei, era o femeie foarte cochetă. Îi plăcea să fie întotdeauna frumos îmbrăcată şi avea în special o deosebită atracţie pentru pălării. Cînd am venit noi am găsit-o elegant îmbrăcată, tocmai pleca să facă o vizită, gătită cu o pălărie de culoarea paiului, cu boruri mari şi garnisită cu o pană albă de struţ, gen muşchetar, ultima modă. La insistenţa noastră, ca să ne facă plăcere, a rămas şi ea la proiecţie... dar cînd s-a aprins lumina, noi copiii am amuţit. Lampa de gaz filase şi acum pana de struţ nu mai era albă, devenise gri. „Ei ! Bravo copii ! Azi aţi fost cuminţi" ne-a spus tanti Maricica. „Vedeţi, joaca asta îmi place şi mie". Nu ştiu dacă şi-a mai menţinut buna părere şi după ce s-a privit în oglindă deoarece noi, prudenţi, am strîns în grabă lanterna şi am plecat acasă şi nu am mai dat pe acolo cel puţin trei luni.

În timpul primului război mondial, prin 1917, elev în clasa a doua de liceu, m-am înscris, împreună cu Riri Cugler, cercetaş pe lîngă Spitalul de răniţi 128 din Bucureşti. Oraşul era tot mai des bombardat. Tata şi fratele meu erau pe front. Acum, cui îi mai ardea de fotografii. Oamenii aveau alte griji şi necazuri.

În timpul refugiului din Moldova am stat cu mama şi sora mea la Basarabi. Aici, sarcina mea de căpetenie era să aduc zilnic, de la gară, comunicatul de război şi corespondenţa. Aşteptam veşti de pe front de la tatăl şi fratele meu. Drumul pînă la gară îl făceam călare. Ghidran, calul nostru, era prea înalt pentru mine. Cînd plecam de acasă aflam pe cineva care să mă salte în şa, dar la înapoiere, gara fiind la trei kilometri depărtare de sat, nu găseam întotdeauna un drumeţ binevoitor care să mă ajute şi-atunci ca să pot încăleca băgam calul cu picioarele în şanţ.

Se pare că în materie de improvizaţii, atît de importante în meseria pe care nici n-o bănuiam încă, dădeam dovadă de precocitate !

Examenele le-am dat la Liceul „Alecu Donici" din Fălticeni, şcoala unde au învăţat pe vremuri folcloristul Artur Gorovei, criticul Eugen Lovinescu, scriitorul Mihail Sadoveanu, pictorul Aurel Băieşu şi cîţi alţii.

Aci, la Fălticeni, am fost găzduit în casa unde a locuit Gorovei şi chiar în odaia unde s-a născut şi a copilărit Niculae Gane. Patul, prin masivitatea lui, avea înfăţişarea unui soclu de statuie. Era atît de înalt, încît

nu te puteai urca în el decît cu ajutorul unui taburet pus în faţa lui special pentru această treabă.

Copilăros, mă amuzam la gîndul că şi marele nostru povestitor Niculae Gane a dormit tot acolo şi se urca în pat tot aşa după cum mă urcam şi eu : cu taburetul.

Iar eu, se pare, m-am confruntat toată viaţa cu „lucruri" foarte înalte : Calul, patul, apoi au venit... celelalte !

Volapük

Mai tîrziu, elev al Liceului militar „Nicolae Filipescu" de la Mănăstirea Dealu, „Cuibul Şoimilor", cum i se mai spunea, liceu model, înfiinţat de eminentul om de stat şi patriot român Nicolae Filipescu, în apropierea Cetăţii de scaun a marelui Voievod Mihai Viteazul de la Tîrgovişte, m-am ocupat, împreună cu Mircea Rizescu, un coleg, de laboratorul fotografic al elevilor. Liceul nostru în afară de uniforma militară pe care o purtam şi o disciplină ceva mai severă nu avea nimic comun cu milităria. Eminenţi profesori ne-au crescut şi educat în spiritul respectului faţă de om, al cinstei şi dreptăţii, al simţului datoriei şi al iubirii de ţară. Cîţi dintre foştii noştri dascăli n-au ajuns mai tîrziu profesori universitari!

Îmi amintesc cu emoţie de academicianul Octav Onicescu, profesorul nostru de matematică, de Ionescu Bujor, de ştiinţe naturale, de Pierre Grim, de franceză, de I. Giulea la română, de Georgescu Breazu, de muzică, sau Ion Pavelescu, directorul nostru de studii la geografie.

De asemenea nu pot fi uitaţi generalul Marcel Olteanu, pe atunci colonel, comandantul şcolii, generalul Virgil Bădulescu şi colonelul Alexandru Manolescu, foşti comandanţi de companie, colonelul Barbu Bălăcescu sau colonelul Ilie Dumitrescu, pe vremea aceea sublocotenent, comandantul promoţiei noastre, şi el fost elev al liceului de la Mănăstirea Dealu.

Situat pe o colină care domină întreaga vale a Dîmboviţei, în apropierea oraşului Tîrgovişte, liceul nostru

avea un teren de sport cam de mărimea a două stadioane, un bazin în aer liber de 100 metri lungime şi o sală de gimnastică ce cuprindea un teren de tenis. În fiecare după-amiază făceam sport, în primul rînd întreaga gamă de atletism : alergări, sărituri, sărituri cu prăjina, aruncarea discului, a greutăţii, a ciocanului, aruncarea cu lancea. Făceam gimnastică, jucam fotbal, făceam box şi scrimă. Elevii din cursul superior trăgeau la tir cu arma.

Iarna duceam viaţă de „spartani" : făceam duşuri cu apă rece şi băi de zăpadă. „Ritualul" băilor de zăpadă nu poate fi uitat. Ar fi şi păcat ! Noi, „viteji", alergam într-un sumar costum de sport pe sălile şcolii şi apoi în curte pînă se punea tot sîngele în mişcare. În acel moment, la semnalul comandantului, ne tăvăleam cu toţii în zăpadă, treceam repede sub un duş cu apă rece ca apoi, înveliţi bine, să ne odihnim un sfert de oră în pat. E greu de descris senzaţia pe care o ai cînd faci o asemenea baie. La contactul cu zăpada ai impresia că mii de ace te înţeapă în acelaşi timp, pentru ca apoi apa rece de la duş să ţi se pară caldă, iar în timpul repaosului aveai strania senzaţie că eşti cuprins de flăcări.

E de prisos să adaug că după o asemenea baie simţeam cu toţii o foame de lup.

Elevi fiind mai puteam folosi în timpul liber un atelier de lemnărie, o sală de muzică, un atelier fotografic sau unul pentru pictură şi desen sub directa îndrumare a profesorului Eduard Săulescu, autorul de mai tîrziu al picturii mausoleului de la Mărăşeşti. Toată viaţa am regretat că nu am avut talent pentru pictură. În şcoală cele mai mici note le-am avut la desen (ce-i drept, nici celelalte nu erau cu mult mai mari).

Aici, la „Dealu", îmi petreceam tot timpul liber executînd developări, măriri şi chiar trucaje fotografice, care mă pasionau. Eram foarte mîndru fiindcă reuşisem un trucaj fotografic în care comandantul nostru juca şah cu el însuşi şi tot el stînd în picioare privea desfăşurarea partidei şi un altul în care un coleg îşi umfla capul cu pompa de bicicletă, ca pe o minge de fotbal.

Am păstrat cele două fotografii cu sfinţenie şi încărcătura lor emoţională, cu „brevet“ de început de drum, nu s-a pierdut.

Tot aici în şcoală am înjghebat şi o formaţie artistică al cărei „regizor“ şi „actor principal“ eram. Dădeam spectacole din două în două săptămîni, duminica. La unul din spectacole s-a nimerit să asiste şi marea noastră actriţă Maria Filoti. Venise să-şi vadă fiul, pe Ion Cantacuzino, viitorul medic psihiatru şi cronicar cinematografic.

Încîntată de spectacol, a declarat că nu i-a fost dat pînă atunci să vadă, în şcoli, teatru aşa de bine jucat. Dealtminteri, postura mea de regizor şi interpret mi-a atras în liceu porecla de „Volapük“, după titlul unui monolog care imagina un fel de limbaj universal, gen „Esperanto“, şi făcea deliciul colegilor.

Primii paşi

Pasiunea pentru teatru şi arta cinematografică o aveam, aşadar, de mult, din copilărie. Ea s-a consumat între joacă şi curiozitate, rămînînd însă nealterat interesul.

Şcoala o terminasem. Depăşisem şi limitele facultăţii.

La întoarcerea în ţară am aflat de la fratele meu că un alt bun prieten al nostru, inginerul Dumitru Don, îşi cumpărase un aparat de filmat de format redus, pentru amatori, şi turna metri de peliculă din simpla şi marea sa plăcere. De această dată n-am mai rezistat. Repede, o vizită la Don. Cele văzute m-au cucerit pe loc. Misterioasa imagine în mişcare şi perspectiva de a putea face şi eu film cu mijloacele mele m-au tulburat.

Ceva se născuse. Adînc şi definitiv mă logodisem cu un vis : să fac film.

Pînă una alta numai eu ştiam că nimeni şi nimic nu mai mă poate întoarce din drum.

Am hotărît deci, împreună cu fratele meu, să facem primul pas şi să cumpărăm un aparat de amator. Zis

şi făcut ! Al doilea pas : transformarea întregii case într-un veritabil „Studio“. Pe jos sîrme, pe sus proiectoare, siguranţele se ardeau, becurile pocneau, sala de baie devenise laborator şi, timp de doi ani, în orele libere, ziua filmam iar noaptea developam şi citeam cu aviditate cărţi tehnice şi reviste de specialitate. Totul, spre disperarea mamei noastre.

Acum nu mai eram foto-amator, devenisem cine-amator. Împreună cu prietenul Mitică Don şi fratele meu şi cu binevoitorul concurs dat de Dr. Spiru Constantinescu, preşedintele Asociaţiei foto-amatorilor din România — un desăvîrşit animator şi pasionat fotograf — am înfiinţat în cadrul asociaţiei Secţia „Cine-amatorilor“.

În afară de noi, cei pomeniţi mai sus, mai erau încă trei-patru membri pasionaţi, printre care şi inginerul Silistrarianu. În lipsa unei săli de dimensiuni convenabile unei proiecţii, ne adunam în sala de sus a berăriei „Elveţia“, de pe strada Cîmpineanu, unde, în schimbul unor halbe cu bere, eram toleraţi să ne întîlnim şi să proiectăm filmele noastre.

În acea vreme, filmele de amatori nu erau standardizate, ele existau în două dimensiuni : de 16 mm şi de 9,5 mm tip Pathé cu perforaţie pe mijloc, aşa că fiecare cine-amator era obligat să aducă aparatul său de proiecţie de acasă. Aici, la berăria „Elveţia“, o dată la trei-patru săptămîni, fiecare îşi proiecta noile realizări, schimbam păreri; ne informam reciproc despre ultimele noutăţi tehnice. Un autentic cerc de creaţie. Făceam planuri, discutam, ne sfătuiam, căci, deşi ne numeam asociaţie de fotografi amatori, ceea ce doream noi era să facem „filme“. Despre ele vorbeam, despre ele întocmeam proiecte, la ele visam.

Spre deosebire de alţi cine-amatori, a căror unică preocupare era filmarea scenelor de familie, încercam, pe cît ne permiteau mijloacele de care dispuneam, să facem filme scurte, cu subiect. Primul meu film s-a numit „Grădinile Capitalei“. Era o trecere fugară prin cele mai frumoase parcuri din Bucureşti, o mişcare sincopată de imagini surprinzînd o vegetaţie luxuriantă. Nu era încă ceea ce s-ar putea numi o realizare, dar a

reprezentat o fructuoasă experienţă şi, mai ales, un imbold pentru mine, documentaristul în devenire. Aşadar, văzînd că prima mea peliculă mi-a reuşit, iar cei care o văd au numai cuvinte de laudă, am prins curaj. Cum aparatul de care dispuneam, unul din primele Pathé, nu-mi putea oferi mijloace pe măsura intenţiilor, am împrumutat urgent bani pentru a-mi cumpăra un altul : Eumig, de fabricaţie elveţiană, mai perfecţionat. Aveam încă o dorinţă : să-mi titrez filmele (ceilalţi colegi nu se încumetau încă). Un asemenea aparat pentru amatori nu exista. Drept pentru care am pornit să-mi construiesc unul şi, spre marea mea satisfacţie, am reuşit ; dar, celebrul meu dispozitiv, construit din bîrne de brad, ocupa jumătate din odaie şi arăta ca o bina. Lucram cu aparate rudimentare, improvizate, unele construite de mine. Făceam timid şi cu greu primii paşi. Început sfios, dar pasionant.

În acest mod primitiv, am turnat trei filme cu subiect, fiecare de cîte 120 metri şi cu o durată de 20 de minute. Aceasta, pentru un amator, echivala cu un „lung metraj". Primul a fost „Eforia plajă, 1934" urmat de „Expoziţia industrială din 1934" (acţiune organizată în Parcul Libertăţii de azi), film realizat sub forma unui jurnal de actualităţi, şi un documentar cu studenţii „Oficiului Naţional de Educaţie Fizică" (O.N.E.F.) care, în cele din urmă, a fost cumpărat, spre bucuria mea, de acest institut. Adesea demonstraţiile sportive executate de studenţii Oficiului Naţional de Educaţie Fizică pe stadionul propriu din strada Izvor (azi Stadionul Republicii) se încheiau cu un exerciţiu în care studenţii se adunau în fugă la mijlocul terenului pentru a forma, acolo, cu corpurile lor, iniţialele O.N.E.F.-ului.

Pentru reuşita unui astfel de exerciţiu se cerea din partea executanţilor multă îndemînare, disciplină, precizie şi viteză în execuţie.

În dorinţa ca exerciţiul studenţilor să apară pe peliculă cît mai aproape de perfecţiune, adică adunarea să fie efectuată cu mare precizie în timpul cel mai rapid şi iniţialele O.N.E.F. formate de sportivi să fie cît mai frumos conturate, m-am hotărît să fac această filmare

în ordine inversă. Am cerut instructorului să formeze „literele" aranjînd studenţii dacă se poate chiar cu mîna, urmînd ca după începerea filmării la un semnal dat studenţii să se ridice cu toţii în picioare iar la al doilea semnal fiecare sportiv să alerge de-a-ndărătelea împrăştiindu-se în toate direcţiile pe stadion.

Aparatul meu de amator nu poseda un dispozitiv de antrenare a peliculei în sens invers aşa că am recurs la trucul de a filma scena ţinînd aparatul răsturnat cu capul în jos. După developare scena a fost montată în sens invers şi astfel ordinea şi mişcarea sportivilor în cadru au devenit din nou normale : studenţii aleargă, se adună şi într-un sincron perfect se aşază pe gazon formînd iniţialele O.N.E.F.-ului.

La vizionarea filmului, nimeni, bineînţeles în afara celor ce au participat la filmare, nu şi-a dat seama că scena ar fi fost trucată.

Primul trucaj e greu. Pofta vine mîncînd şi multe altele, mai dificile şi mai sofisticate, se pot adăuga unei atari serii. Totul este să pară autentic şi să slujească ideii. Atunci aşa a fost.

În acelaşi an, O.N.E.F.-ul a participat la Congresul internaţional al sportivilor ce a avut loc în Suedia, la Stockholm. Filmul prezentat acolo, de către generalul Al. Bădulescu, directorul O.N.E.F.-ului, s-a bucurat de un mare succes, fiind dealtfel prima iniţiativă luată în acest sens.

Visam să fac film, film adevărat

Dezlegam treptat misterul imaginii în mişcare, îmi însuşeam tehnica luării de vederi, vroiam să fiu stăpîn pe aparatul de filmat, mă perfecţionam în tehnica developării filmelor prin inversiune — procedeu prin care se obţine direct pe film imaginea pozitivă (în ţară nu exista un laborator pentru filme de amatori, aşa că eram obligat să le developez singur), umblam după imagini, învăţam să fac trucaje cinematografice ; şi,

în plus, obţinusem şi primele succese. Dar toate acestea nu-mi dădeau satisfacţie deplină, nu erau totul. Mă simţeam încă departe de ceea ce doream. Aspiraţia mea profundă, gîndul meu intim mă conduceau spre alt obiectiv. Eu visam să fac film, VOIAM să fac film, film adevărat, film de profesionist. Dorinţa mea arzătoare era să devin cineast.

Filmul profesionist, artă şi industrie în acelaşi timp, ridica însă mari probleme : aparatură şi utilaje costisitoare, peliculă scumpă, o armată de tehnicieni, studiouri, laboratoare şi instalaţii care cereau investiţii mari. De unde ? Cum ? Cine ? Şi mai erau prejudecăţile şi inerţiile şi reaua credinţă şi invidia.

Dar îşi făceau loc şi alte forţe, guvernate de pasiune şi interes cultural, de înţelegerea adîncă a sensului noii arte. Profesiunea de cineast nu se putea face fără pasiune. Dar numai cu pasiune, fără mijloace tehnice... Cei care s-au încumetat să turneze în acele vremuri s-au lovit de tot felul de greutăţi, obligaţi să lucreze cu mijloace rudimentare, să facă tot felul de improvizaţii şi concesii, numai şi numai în dorinţa de a face filme.

Pretutindeni în lume primele începuturi s-au lovit de astfel de greutăţi şi nici noi nu am fost scutiţi.

Mi-l amintesc pe regretatul Jean Mihail cum pornea în fiecare primăvară cu un nemăsurat elan la turnarea unui film. Îl vedeam mereu la „Café de la Paix" scriind scenarii, făcînd propuneri actorilor sau angajat în lungi şi obositoare discuţii cu comanditarii. Începeam primăvara, plin de curaj şi avînt şi, spre toamnă, aflam că filmul nu s-a mai făcut pentru că nu s-au găsit banii necesari, ori nu ştiu care comanditar s-a retras în ultimul moment.

Era limpede că unuia ca mine, care nu lucram în domeniul artelor, i-ar fi fost şi mai greu să găsească un comanditar care să-şi rişte milioanele pentru un om fără „garanţie artistică" şi dealtfel nici nu l-am căutat. Producătorii trăgeau nădejde că, într-un timp mai mult sau mai puţin scurt, statul va subvenţiona anemica producţie de filme româneşti, din acea vreme, tot astfel după cum acorda subvenţii teatrelor particulare.

În ceea ce mă priveşte, eram convins că nu în modul acesta, subvenţionînd pe efemerii şi debilii producători particulari, statul ar fi soluţionat problema industriei cinematografice române.

Nu vedeam decît o singură soluţie salvatoare posibilă, aceea ca statul însuşi să-şi creeze o producţie proprie de filme. Dealtminteri, nu vedeam cum slaba producţie de filme artistice ce cuprindea doar puţine pelicule de valoare — şi la care s-au adăugat unele realizări la un nivel destul de scăzut, de un haz dubios şi uneori chiar vulgare („Guţă la ştrand", „Ginere fără voie", „Lache în harem") — ar fi putut convinge şi îndemna oficialităţile timpului să ia o astfel de măsură.

Am înţeles deci, că, în primul rînd, factorii care puteau decide trebuiau convinşi de utilitatea filmului şi de marea sa putere de pătrundere şi difuzare a ideilor în rîndul spectatorilor.

Acest lucru nu se putea face, pentru început, decît cu filme documentar-culturale, de educaţie, instructive, de învăţămînt, urmînd ca apoi, încetul cu încetul, să se treacă la filme artistice (de ficţiune).

Dar, mai exista şi o altă cale care să meargă mai direct la ţintă : actualităţile. Oficialităţile s-au dovedit a fi foarte sensibile la acest gen de filme. Potentaţii acelor vremuri erau foarte mîndri şi mulţumiţi să se vadă pe ecran alături de „realizările" lor. Era o chestiune de vanitate şi de interes nemijlocit şi am simţit că pot valorifica asemenea date în slujba ideii de film.

Acest lucru mi l-a confirmat filmuleţul meu „Expoziţia industrială 1934" care mi-a fost achiziţionat de îndată de către Ministerul Industriei. Producţia particulară nu se arăta interesată de acest gen de filme socotite neproductive. Dealtminteri, în afară de societatea „Indro-Film" şi „Ciro-Film" care au produs sporadic cîteva jurnale de actualităţi nu se filmau în ţară decît evenimentele socotite mai importante, ce erau apoi adăugate la sfîrşitul jurnalelor de actualităţi străine.

Încurajat de succesul obţinut cu acest filmuleţ — era pentru a doua oară cînd recuperam cheltuielile făcute de mine cu pelicula — şi înarmat cu toate cele trei

„capodopere" ale începutului, am început să bat la ușa instituțiilor. Am colindat astfel pe la Ministerul Învățămîntului, Casa Școalelor, Ministerul Industriei, pe la Armată, nutrind speranța că, după ce vor vedea filmele, conducătorii acestor instituții se vor convinge de utilitatea unor astfel de documentare cultural-educative și că, în cele din urmă, se vor hotărî să acorde sume cît de mici cel puțin pentru turnarea unui film experimental. Toate porțile erau însă ferm închise, iar demersurile mele le păreau de-a dreptul curioase. Asemenea propuneri aveau un aer de temeritate și plin de riscuri pe care nu le puteau accepta. „Cum ? De ce să facem chiar noi asemenea filme ?" „Și chiar poți dumneata ?" „Ce, noi ne putem compara cu țările mari din Europa...?" și cîte și mai cîte asemenea texte n-am auzit în acele zile. Iluziile mele s-au spulberat.

Dacă la conducătorii de mari instituții și ministere n-am avut succes, în schimb, surpriză, de data asta plăcută, m-am făcut înțeles de organizatorii unei expoziții (în aer liber, amplasată pe locul unde s-a construit acum Teatrul Național), care era dotată și cu un parc de distracții. Gîndindu-mă că filmul poate servi și ca reclamă, le-am propus să realizăm o asemenea peliculă care să poată fi proiectată chiar și în timpul zilei, sau pe înserate, în aer liber, în scopul atragerii trecătorilor de pe bulevard înspre modesta expoziție. Proiecția se făcea prin transparență. Aparatul, închis într-un imens con făcut din scînduri și culcat la pămînt în lungime, proiecta imaginile — din spate — pe o sticlă mată ce ținea loc de ecran. Filmul dura cam un minut, un minut și jumătate, pentru a o lua apoi de la capăt. Imaginile prezentau cîteva exponate și cîteva puncte de atracție printre care strecurasem și o scurtă scenă de haz cu o maimuță din expoziție, ce făcea nenumărate giumbușlucuri. Satisfacția cea mare pentru mine a constituit-o afluența de curioși ce se opreau încurcînd circulația pînă la jumătatea bulevardului. Birjarii și vatmanii de tramvai se opreau și ei, căscînd gura la ecran, punînd la grea încercare agenții de circulație. Era o izbîndă ! Deci se putea ! Trebuia mers mai departe.

Primele ieșiri în lumea largă

Dacă aspectul artistic al filmului nu găsea înțelegere decît la foarte puțini, efectul propagandistic sau rezultatul comercial a avut uneori șanse mai mari de a găsi interesați.

A mai trecut puțin timp. Și...

În 1936, lucrînd în Ministerul de Finanțe și văzînd un proiect de lege privind înființarea Oficiului Național de Turism și trecerea Oficiului de cenzură cinematografică de la Președinția Consiliului de Miniștri la Ministerul de Interne, am întrezărit posibilitatea de a înființa un serviciu cinematografic care, datorită aspectului său propagandistic, să poată fi acceptat de autorități. Am cerut imediat transferarea mea la Ministerul de Interne pentru a lua parte la înființarea Oficiului Național de Turism, dar, studiind proiectul de lege, am constatat cu regret că lipsea din el tocmai hotărîrea de creare a unui serviciu foto-cinematografic.

Decis să nu mai cedez sau să mai renunț, cînd șansa îmi stătea în față, am propus ministrului înființarea serviciului cinematografic, explicînd cu îndîrjire, pînă l-am convins, necesitatea și avantajele acestuia. Pe cît de greu a fost să-l conving să introducă în proiectul de lege articolul respectiv, pe atîta de greu a fost să-l conving, pe același ministru, să-l păstreze.

Apoi, înarmat tot cu cele trei filme ale mele de format îngust (9,5 mm), care reprezentau în acea vreme arma mea secretă, argumentul cel mai viu și cel mai puternic pe care-l puteam formula, am reușit să-i hotărăsc pe cei de la turism să dea amploare serviciului care se înființase și al cărui șef eram.

S-ar fi putut să fie altcineva în locul meu care să înființeze „Serviciul cinematografic O.N.T." însă, spre marea mea mulțumire, întîmplarea a făcut — și nu numai întîmplarea — să fiu eu acela.

O primă manifestare publică a proaspătului Oficiu Național de Turism a fost deschiderea, în holul teatrului

Comedia din București, a unei expoziții-concurs de fotografii turistice, organizată cu scopul de a se achiziționa de la foto-amatori un lot convingător dintre cele mai reușite fotografii. Ele erau necesare editării primelor prospecte turistice de care O.N.T.-ul avea neapărată nevoie.

Organizarea acestei expoziții a revenit serviciului foto-cinematografic.

Pentru a atrage și stimula pe destul de puținii amatori ce posedau vederi din țară, noi am dotat această expoziție-concurs și cu premii în bani pentru primele trei lucrări mai valoroase. Vizitatorii erau și ei solicitați să participe la alegerea lucrărilor prin completarea unor buletine de vot și introducerea lor într-o urnă special amenajată.

O inițiativă puțin obișnuită pentru acele timpuri — care s-a bucurat de o bună primire atît din partea participanților, cît și a publicului. Revista „Fotografia" Nr. 4/1936 consemna : „Sînt expuse 183 lucrări din 1 066 primite. Rezultatele obținute atît din punct de vedere calitativ, cît și cantitativ, sînt din cele mai frumoase. Și aceasta cu atît mai mult cu cît e vorba de un prim concurs în acest gen la noi în țară... Ținem să aducem toate laudele noastre d-lui Paul Călinescu, organizatorul expoziției — care este dealtfel destul de cunoscut în rîndurile amatorilor noștri, domnia sa fiind un membru foarte activ al Asociației".

Nu a trecut multă vreme — doar cîteva luni — de la nașterea turismului și norocul mi-a surîs cu adevărat. Casa Tobis-Melo Film din Berlin face statului român o propunere : să se realizeze în colaborare trei documentare cu subiecte din țara noastră. Cum serviciul cinematografic de la O.N.T. era unicul nucleu de stat specializat, sarcina mi-a revenit mie. Așadar, am pornit împreună cu o echipă germană formată din Hans Klut și Kurt Wesse la turnarea primelor mele filme realizate pe format normal, industrial, a primelor mele filme de profesionist : „București, orașul contrastelor", „România"

și „Generația de mîine", o peliculă despre tineret. Și am trecut astfel pragul de la amatorism la profesionism, de la zbaterea aproape sterilă, la munca de creație îndîrjită în condiții dificile.

Visul tinereții mele prindea contururi.

Nu mică mi-a fost bucuria cînd, scurt timp după aceea, am citit în presa locală un reportaj trimis de la Paris, care menționa că filmele „București, orașul contrastelor", „România" și „Generația de mîine", prezentate în capitala Franței în somptuoasa sală Iena, sub auspiciile societății franceze de geografie, s-au bucurat de o bună primire, au fost apreciate și privite cu mult interes de publicul francez.

Iată cum redă ziarul „Adevărul" (16 ianuarie 1937) sub titlul „O după-amiază românească la Paris" acest eveniment :

„...Marea sală Iena era aproape neîncăpătoare pentru publicul parizian care s-a grăbit să răspundă la invitația acestei prezentări... Francezii din sală — și recunosc printre ei numeroși gazetari și scriitori — se lasă cuceriți de farmecul acestor priveliști... Și e în adevăr înduioșător ca, în vecinătatea lui „Place de l'Etoile" pe superba Avenue Iena, să auzi fluierul melodios al unui nai, să urmărești mersul suplu, atît de aproape de natură, al țăranului. Pe cel care cunoaște aceste locuri, o nostalgie puternică îl cuprinde... Pe cel străin de aceste locuri, o vie dorință de a le cunoaște îl cuprinde. Și în adevăr, la sfîrșitul reprezentației, mareșalul Franchet d'Esperay, care se afla într-o lojă, se ridică în picioare și — în chip spontan — spune cu voce tare ceea ce fiecare gîndea."

Acest prim contact al filmelor O.N.T.-ului cu publicul de peste hotare, această manifestare cultural-artistică de la Paris a fost considerată de noi drept o parafă pusă pe actul de naștere al cinematografiei române produsă de stat.

Tot în 1937, cîteva luni mai tîrziu, agenția Rador de la Londra transmitea : „Scriitorul englez Bruce Lockhard

va ține o conferință luni 21 noiembrie... iar seara la ora 21 va vorbi la postul de televiziune din Londra. Cu acest prilej d. Bruce Lockhard va vorbi despre țara și poporul românesc. În același timp va fi și o proiecție de televiziune a filmului „România"...

TELEVIZIUNE ! ! ! Pentru noi, în 1937, televiziunea, invenție miraculoasă, cuvînt magic, făcea parte, încă, din domeniul fantasticului. Și iată că, documentarul nostru „România" avea să fie primul film românesc televizat.

DIN „VIOLON D'INGRES", FILMUL A AJUNS UNICA MEA PASIUNE ȘI PREOCUPARE

Entuziasmul învinge greutățile
Montajul între eficiență și pericol
Apariția sonorului
„Țara Moților"
Alți pași, alți oameni
Maiorul
„Atenție, fragil"
Cel mai bun prieten : aparatul de filmat
O voce din „Off" : „ce treabă faci tu ?"

Entuziasmul învinge greutățile

Nucleul de la care s-a pornit în industria noastră cinematografică a suferit de-a lungul anilor multe transformări și multe patronaje : Serviciu în cadrul O.N.T.-ului, Direcția Cinematografică tot la O.N.T., Direcția Cinematografică în Subsecretariatul de Stat pentru Propagandă, apoi a devenit Oficiul Național Cinematografic (O.N.C.), instituție de sine stătătoare care, la rîndul ei, s-a transformat în Romfilm și, în cele din urmă, luînd amploare, în Centrul de Producție Cinematografică, toate incluzînd activitatea cinematografică de stat.

Adevărul este că succesul nostru cu documentarele realizate în colaborare cu casa Tobis-Melo Film a stimulat oficialitățile ca să ne transforme dintr-un serviciu pe hîrtie într-o realitate activă, dotată cu cîteva aparate, mobilizînd un personal mai numeros.

Serviciul nostru a preluat de la Președinția Consiliului de Miniștri trei aparate de luat vederi : un Debrie metalic, un Debrie de lemn și un Bell and Howel sonor, ce înregistra sunetul și imaginea pe aceeași bandă și care, datorită aparaturii sale greoaie, era instalat pe o mașină. În pofida faptului că aparatura nu era deloc strălucită, ni s-a părut mană cerească ! Totodată au mai fost angajați și doi tehnicieni care urmau să lucreze alături de noi : Adolph Fontanel, elvețian, și operatorul Amédée Morrin, de origine franceză. Împreună cu sub-

semnatul, Wielfried Ott, Alexandru Siminov și Victor Cantuniari s-a constituit astfel prima echipă oficială de filmare. În această formație, cît de cît specializată, jucam rolul ostenitor de „femeie la toate" (așa cum glumeau colegii pe seama mea) : regizor, organizator al filmărilor, operator, monteur controlor al lucrărilor de laborator, administrator de producție etc., etc. Morrin era „artileria grea". Ședea impozant pe acoperișul mașinii și mînuia aparatul fix Bell and Howel sonor, ce nu putea fi deplasat. Iar eu cu Debrie-ul de lemn, — aparat socotit „ușor" pe vremea aceea — cîntărea circa 35—40 kg —, jucam rolul de „cavalerie ușoară", alergînd cu el în spinare din loc în loc.

Pînă în acest moment nu se putea vorbi de o producție de jurnale de actualități românești, în nici un caz de o anume periodicitate a acestora.

Cel mult se filmau la evenimentele mai importante subiecte care erau după aceea atașate la jurnalele străine. Asemenea subiecte realizaseră deja mai mulți operatori români printre care Niculae Barbelian, Iosif Bertok, Vasile Gociu, Tudor Posmantir și Eftimie Vasilescu.

Îmi amintesc de o „inovație" a lui Eftimie Vasilescu. Filmase un subiect de strictă actualitate și trebuia să facă totul cu putință ca pelicula să ajungă seara pe ecran. Deoarece după developare un capăt al filmului nu se uscase încă complet și nu mai era timp pentru așa ceva, Eftimie Vasilescu a trimis în grabă un băiețel spre cinematograf, cu indicația să se urce în remorca tramvaiului cu cai și să țină filmul ca pe o coadă de zmeu, pentru a definitiva operația de uscare...

Tramvai cu cai, filme purtate în vînt... nostalgice începuturi !

Echipa O.N.T. nu era cu mult mai fericită. Lucram cu mijloace rudimentare, obligați să facem tot felul de improvizații. Entuziasmul nostru învingea însă greutăți. Îmi amintesc că, printre primele subiecte filmate de mine, a fost un concurs de „bob" care s-a desfășurat pe pîrtia de la Sinaia. În lipsa unui aparat portabil,

adecvat unor astfel de filmări, am fost nevoit să lucrez cu Debrie-ul de lemn — unul dintre cele mai vechi tipuri — aparat greoi, fără motor, acționat cu manivela și destinat să fie întrebuințat numai pe stativ. Vrînd să redau spectatorilor senzațiile pe care le căpătau cei care practică acest sport, am făcut o „coborîre" cu bobul. Ședeam culcat pe spate, cu aparatul ținut pe burtă și în vîrtejul coborîrii, balansat în dreapta și-n stînga la fiecare viraj, învîrteam din manivelă ca la flașnetă, fără să am posibilitatea de a urmări imaginea prin vizor. N-aș putea să spun că a fost cea mai „confortabilă" filmare și totuși spre marea mea surprindere și satisfacție scena a ieșit bine și am obținut efectul dorit.

În munca noastră însă, dificultățile se întîlneau cu situații neașteptate, fie comice, fie, uneori, chiar cu urmări nu tocmai fericite. Și nu de puține ori a trebuit să înfruntăm incompetența sau obtuzitatea.

Mi-amintesc că la prima filmare a unei parade m-am străduit să obțin unghiuri cît mai aparte, ferindu-mă să realizez o demonstrație militară fadă, privită dintr-un singur unghi de vedere, frontal sau lateral. M-am străduit și am reușit, prin urmare eram foarte mîndru de subiectul meu. Dar... A doua zi după ce filmul a apărut pe ecran, s-a deschis larg ușa biroului în care lucram și își făcu apariția, în toată măreția sa, un general. „Cine a filmat parada ?" — întrebă el vijelios. „Eu" — a venit răspunsul meu prompt și plin de mîndrie. „O porcărie". „De ce, domnule general ?". „Păi, lipsește drapelul regimentului VII și comandantul diviziei a III-a !". Fără îndoială el era comandantul diviziei a III-a. „Și cum trebuia filmat, domnule general ?". „Să scoți defilarea așa cum a fost, de la cap la coadă". „Cum ? trei ore în șir ?". „Da". „Ce-ar zice spectatorii ?". „Cui nu-i place să stea acasă !"

Comentariile sînt de prisos.

Încetul cu încetul, jurnalele de actualități, care în prima perioadă apăreau sporadic — atunci cînd se petrecea un eveniment important — au căpătat o ritmicitate, realizîndu-se la două săptămîni, pentru ca în

scurtă vreme să ajungă chiar săptămînale. Între anii 1938—1940, au fost realizate cam 100 de jurnale, performanță pe care am reușit-o și datorită faptului că echipa se mărise. În special întăririle au fost primite la montaj unde ni se alăturaseră Anton Belici, Lucreția Drocan, Lia Neicov, Simona Drăghici și, mai tîrziu, Traian Radu.

Montajul între eficiență și pericol

Montajul era cea mai obositoare operație. Alegerea materialului filmat se făcea cu niște aparate denumite „Moviola", imaginile putîndu-se vedea prin intermediul unei lupe care nu mărea mai mult de două ori, astfel că anumite detalii tot nu puteau fi percepute. Privirea directă în sursa de lumină și pîlpîitul continuu al imaginii — Moviola nu era acționată de un motor sincron — oboseau ochii chiar de la prima jumătate de oră.

Montajul negativului, după copia de lucru, era de-a dreptul extenuant. Laboratorul de la Mogoșoaia, unde se făceau operațiunile de developare și copiere, era utilat cu o foarte veche mașină de copiat care nu înregistra pe copia de lucru numerele de ordine ale negativului, numere care dădeau posibilitatea identificării scenelor. De aici niște consecințe inimaginabile ce ne complicau munca : eram nevoiți să găsim scenele respective prin suprapunerea imaginii, operație colosal de greoaie și obositoare, în special pentru ochi. Filmul zăcea în vrafuri uriașe, în coșuri speciale, pe mese, pe derulatoare, peste tot în încăpere, iar noi trebuia să găsim scenele în tot mormanul acesta indescriptibil și amestecat.

Atunci nu aveam un „serviciu al montajului negativ", așa cum există astăzi. Deseori mă prindea ziua alături de Anton Belici, Lucreția Drocan și Traian Radu, căutînd printre miile de metri de film o scenă care se încăpățîna să nu iasă la iveală. În plus, pe vremea aceea, pelicula fiind inflamabilă, pericolul de incendiu ne pîndea la

fiece pas. Dincolo de oboseala zilei de lucru și a nopților nedormite, eram nevoiți să lucrăm cu cea mai mare atenție pentru a nu provoca un incendiu.

În compoziția suportului de peliculă intră o serie de materiale cu o putere inflamabilă considerabilă : cotonul coloidal, camforul, acetona, eterul sulfuric, alcoolul metilic, acetatul de amil, eterul acetic etc. Gazele pe care le emană pelicula în momentul arderii, pe lîngă faptul că sînt toxice, au și proprietatea ca în amestec cu oxigenul din aer să se transforme și să devină un veritabil explozibil. De aceea, pelicula nu era considerată numai ca un material inflamabil oarecare, ci, pe drept cuvînt, explozibil.

În majoritatea sălilor de montaj, laboratoare sau cabine de proiecție ale studiourilor străine, se produseseră unul sau mai multe incendii. Pericolul era iminent și eram deplin conștienți. Luam și noi măsurile pe care le aveam la îndemînă. Cu ani în urmă, operatorul Eftimie Vasilescu, intervenind să stingă un incendiu survenit în cabina de proiecție, s-a ales cu răni grave la față și pe mîini. Un asemenea incendiu s-a produs și la noi într-o cameră alăturată cabinei de montaj, unde se afla și un mic depozit de filme. Pornit de la o scînteie produsă de mașina de lipit în momentul rașchetării filmului, incendiul s-a propagat fulgerător. Presiunea asupra pereților și a ușii, produsă de gazele emanate de pelicula în flăcări, era atît de mare, încît nu am putut deschide ușa. Un zgomot înfundat venea din camera alăturată, cutiile cu role clocoteau, le săreau capacele, presiunea creștea, urechile ne vîjîiau, încît aveam senzația că ne aflăm într-un furnal de topit fontă. Atunci, deși eram la etaj, am hotărît să sărim pe fereastră. Ar fi fost singura noastră scăpare, dar aceeași presiune apăsa și pe fereastră care refuza să se deschidă. În desperare, am spart geamul. Ideea a fost salvatoare. În cameră s-a restabilit presiunea normală și astfel am putut deschide ușa. Chiar în momentul ieșirii, gazele care se infiltraseră din camera alăturată s-au aprins și Traian Radu, împreună cu Simona Drăghici, care mă urmau la o fracțiune de secundă, au ieșit cu hainele și

părul în flăcări. A fost o imagine înspăimîntătoare. Din fericire, rănile de pe față nu au avut urmări grave care să le pună în pericol vederea.

Echipa de filmare rămăsese mai multă vreme în aceeași formație : imaginea Morrin și cu mine, asistați de Wielfrid Ott ; sunetul Fontanel, asistat de Cantuniari. Operatorul Amédée Morrin, un bun meseriaș, era un om în vîrstă, puțin cam vanitos, puțin cam meschin, puțin cam timorat, dificil dar, una peste alta, era un om simpatic. Deși fusese angajat cu condiția să formeze noi cadre de operatori, el se eschiva de la această sarcină pretextînd că asistenții români nu înțeleg limba franceză. Închistat și obstinat, refuza cu îndîrjire să învețe măcar cîteva cuvinte românești. Singurele două cuvinte pe care le reținuse din tot timpul cît a stat în țara noastră, — și asta de nevoie, fiindcă îi cam plăcea să bea — erau : „Un zap" și „O drojgia".

Într-o vară, fiind împreună cu el la o filmare la Mangalia, am fost chemat de urgență la București. Am lăsat, deci, în seama lui aparatul cu care filmam eu, un „Eyemo" portabil, am luat avionul și am plecat. Înapoindu-mă a doua zi am continuat filmările. Morrin nu turnase în lipsa mea nici o scenă cu aparatul Eyemo și totuși întreg materialul filmat ulterior de mine a fost „flou" și m-am văzut nevoit să-l rebutez. Cercetînd cauza, am constatat că Morrin îmi dereglase, deliberat, obiectivele, scoțîndu-le puțin în afară din lăcașul lor. El a justificat faptul, motivînd că a vrut să-mi dea „o lecție". Într-adevăr, pentru mine a fost o lecție. Am învățat că nu trebuie să am încredere în el.

În contrast cu Morrin, Adolph Fontanel era un om de o excepțională valoare. Excelent tehnician, inteligent și generos, a pus tot sufletul pentru propășirea cinematografiei noastre. Fusese director tehnic al studioului „Eclair" din Paris și acum venise din Spania unde organizase studiourile de la Madrid. A fost angajat de O.N.T. în calitate de director tehnic, cu misiunea de a construi și înzestra cu aparatura necesară un studiou și de a efectua el însuși înregistrările de sunet.

Dealtfel studioul „Oficiului Național de Turism", din strada Wilson, a fost construit numai cu destinația de a servi înregistrărilor sonore : comentarii, orchestre, coruri, diverse zgomote speciale necesare jurnalelor de actualități, operațiuni de mixaj, interviuri ale personalităților marcante și, în ultimul rînd, eventuale filmări de mici scene documentare. Știam asta foarte bine, ca unul dintre cei care au participat la montarea lui. Știam, dar speram să depășim momentul.

CINEAȘTII de azi și unii dintre cei ce au scris istoria cinematografului românesc s-au înșelat atunci cînd au considerat că studioul a fost creat pentru a se turna filme artistice. În situația de atunci nici nu se putea pune problema de a se produce filme de ficțiune în cadrul O.N.T.-ului. Chiar dacă noi am fi avut această intenție, nemărturisită, ceea ce este, dealtfel, perfect adevărat, legea prin care a luat ființă Oficiul Național de Turism nu permitea acest lucru.

Abia mai tîrziu, în momentul în care cinematografia s-a emancipat și a ieșit de sub patronajul turismului, devenind Oficiu Cinematografic de sine stătător, acest lucru a fost posibil și nu a trebuit să treacă multă vreme pentru ca platoul, chiar așa impropriu cum era pentru producția de filme artistice — fără cabine pentru actori, fără săli de machiaj, fără garderobă, fără ateliere și fără magazii pentru recuzită — să fie întrebuințat drept studio de luat vederi.

Apariția sonorului

Apariția filmului sonor a perturbat timp de cîțiva ani întreaga producție cinematografică mondială, atît din punct de vedere tehnic și financiar, cît și pe tărîm artistic.

Noua tehnică a ridicat probleme complexe, dar fără nici un dubiu, cele mai dificile întrebări țineau de înregistrarea și prelucrarea sunetului, operație ce nu se putea efectua decît într-un studio tratat acustic și înzestrat cu

aparatură specială. Echiparea sălilor de proiecție cu aparatură corespunzătoare prezenta un nou și important capitol economic.

Într-o primă etapă tehnicienii s-au rezumat la înregistrarea sunetului pe discuri, fiind apoi redat de un patefon cuplat cu aparatura de proiecție. Bineînțeles că, printr-un astfel de procedeu, nici nu se putea vorbi de înregistrarea unui dialog, astfel că producătorii au fost nevoiți să se mulțumească numai cu o muzică de acompaniament ce însoțea imaginea de la cap la coadă, preluînd astfel funcția vechiului pian. Curînd însă s-a trecut la înregistrarea sunetului direct pe peliculă. De aici necesitatea construirii unei noi aparaturi de filmare și de proiecție prevăzute cu lector de sunet. A fost de asemenea nevoie de a mări viteza de antrenare a peliculei de la 16 la 24 imagini pe secundă, modificare dictată de necesitatea de a obține o înregistrare mai fidelă a notelor înalte. Noua modificare duce la un consum de peliculă aproape dublu, deci mărirea prețului de cost.

Între timp au apărut pe piață o serie de aparate sonore ce întrebuințau diverse procedee. Îmi amintesc, dintre cele mai importante, procedeul Bell and Howel, înregistrarea coloanei sonore făcîndu-se după principiul intensității variabile de lumină pe aceeași bandă cu imaginea ; procedeul RCA pe bandă separată și canale multiple, ambele de proveniență americană, și procedeul european Tobis-Klang pe bandă separată și intensitate de lumină fixă.

Producătorii erau în derută. Din punct de vedere tehnic nu se ajunsese încă la o standardizare : cheltuielile de investiții necesare amenajării noilor studiouri insonore și a sălilor de proiecție erau enorme.

Regizorul Jean Mihail constata cu adîncă tristețe : „Pentru istoria cinematografiei mondiale, apariția filmului «sonor și vorbitor» a însemnat o revoluție. Pentru cei care se străduiau de atîția ani să înjghebeze o cinematografie românească, ea a însemnat un dezastru. [...] Exigențele noii tehnici a filmului sonor erau atît de evident insolubile, încît constituiau, realmente, o problemă de existență".

În fața unor astfel de greutăți și complicații, producția particulară autohtonă a stagnat pentru un timp, ca apoi să fie nevoită să caute tot felul de soluții, tot felul de formule pentru a ieși din impas : filme mute și sonorizate în studiourile străine ; coproducții cu cinematografiile mai avansate...

Dar să revin la O.N.T. Auditoriul O.N.T., tratat acustic, cu aer condiționat, instalații electrice și săli de montaj, avînd o suprafață de circa 200 mp, era, în 1939, unicul platou din țară care putea să poarte numele de „Studiou de film".

Studioul construit de către arhitectul Octav Doicescu, în incinta clădirii Turismului, după indicațiile și calculele efectuate de Fontanel, avea o foarte bună acustică, considerat fiind drept unul din cele mai bune ton-studiouri din Europa.

Platoul era dotat cu o cabină de proiecție necesară postsonorizărilor și cu o cameră de rezonanță construită după o formulă originală a lui Fontanel. Camera de rezonanță, de forma unui ou, era amplasată sub planșeul studioului. Rezonanța obținută prin intermediul camerei era formidabilă. Zgomotul produs de un pistol cu capse, o jucărie pentru copii, se transforma într-o puternică explozie. Și în vremea aceea nu exista o masă de mixaj la care să se poată face o asemenea operație. Camera de rezonanță era mîndria noastră ori de cîte ori primeam vizita unor cineaști străini.

Directorul, Mihai Pușcariu, nu era un specialist, era însă un om foarte bine intenționat, cinstit și un bun organizator. El se străduia, luptînd adesea cu inerția, spiritul birocrat și obtuzitatea oficialităților, să satisfacă în limita posibilităților toate necesitățile tehnico-organizatorice legate de producția de film. Lua parte în același timp și la redactarea comentariilor ce însoțeau jurnalele de actualități sau documentarele noastre din acea vreme și care în majoritatea lor erau înregistrate cu vocea lui.

La terminarea construcției, platoul a fost utilat cu aparatură modernă. Morrin a intrat în stăpînirea unui aparat Debrie 300 m, silențios, destinat filmărilor pe

platou. Bătrînul nostru Bell, care înregistra banda sonoră pe aceeași peliculă cu imaginea, era complet depășit.

Și totuși, treaba mergea ! Noi căutam să depășim toate greutățile și, de multe ori, reușeam. Acest fapt avea cu adevărat importanță.

Ott a luat în primire un aparat Eclair 120 m, pe stativ, iar eu am intrat în posesia unui Eyemo, aparat într-adevăr portabil, în timp ce arhaicul Debrie de lemn a luat, sărmanul, drumul muzeului.

Toată această aparatură, deși insuficientă, ne-a ușurat mult munca și pot spune că ne-am simțit fericiți.

Fericirea noastră cea mai mare a fost însă faptul că am scăpat de mașinile „Moviola". Mistuite de flăcări în timpul incendiului, au fost înlocuite acum cu o masă de montaj „Klang" acționată cu motor sincron și prevăzută cu un mic ecran pe care se proiecta imaginea.

Acum puteam urmări mai bine imaginea și, datorită motorului sincron, puteam să ne dăm seama de durata pe ecran a imaginii proiectate.

Mașinile „Moviola" nu erau dotate cu motor sincron, ceea ce făcea ca durata imaginii să varieze odată cu fiecare nouă manipulare. Atunci cînd doream să ne dăm seama mai precis cît timp va fi proiectată imaginea pe ecran, măsuram lungimea și, cunoscînd raportul : un metru de film = două secunde, stabileam durata. La planuri fixe mai scurte, pentru a nu pierde timpul, această măsurătoare o făceam de obicei cu brațul. De aici „critica" unora, evident neavizați, care, neștiind ce urmăream, m-au categorisit drept lipsit de simț artistic, din moment ce măsor filmul „cu cotul ca la tarabă". Aprecierile lor mă lăsau impasibil, din moment ce treaba mergea bine.

Pînă la construirea studiourilor de la Buftea de către regimul nostru socialist, statul nu a avut un laborator cinematografic propriu. Atît în cadrul O.N.T.-ului, O.N.C.-ului, cît al Romfilmului, lucrările de developare și copiere a filmelor se efectuau la un laborator particular. El aparținea Societății anonime române „Cinegrafia Română", prescurtat „Cirofilm", construită cu capital american și românesc, din inițiativa acționarului

său principal : americanul Richman. Tudor Posmantir, reprezentantul grupului român, unul dintre pionierii cinematografiei noastre, care în timpul primului război mondial a fost însărcinat să organizeze și să conducă un serviciu cinematografic atașat pe lîngă Marele Cartier General al Armatei, era acum, împreună cu Richman, administrator-delegat al societății, îndeplinind în același timp și funcția de director tehnic al întreprinderii.

Societatea „Cirofilm" fusese constituită cu intenția de a se efectua, la noi în țară, copiile peliculelor importate de casele de film autohtone, pentru ca acestea să nu mai fie nevoite să plătească taxele de import.

Înzestrat cu aparatură modernă procurată din Franța (o mașină de developat „Debrie" complet automată, o mașină de copiat „Multiplex" și o instalație pentru imprimarea subtitlurilor sistem „Leryx", achiziționată de Posmantir în Suedia), laboratorul putea rivaliza cu laboratoarele din străinătate.

În primii noștri ani de colaborare cu Cirofilm, laboratorul nu era încă complet utilat. Mașina automată de developat nu era montată. La copiere se mai lucra încă cu două mașini de tip vechi, uzate, care nu permiteau înregistrarea numerelor de ordine pe copia pozitivă. Developarea contratipurilor, titlurilor și trucajelor se făcea încă manual, după vechiul procedeu : pe rame în căzi de lemn. Uscarea filmului se efectua pe un imens tambur de lemn, așezat în poziția orizontală, căruia i se imprima — prin intermediul unui motor electric — o mișcare de rotație în jurul propriului său ax. Dar vîrtejul de aer, produs de tamburul în mișcare, antrena tot praful din încăpere depunîndu-l pe peliculă.

Tehnicianul laboratorului era un italian cu numele de Cecarelli. Bun meseriaș, simpatic, binevoitor, dar cam fantezist la lucru. Ne făcea deseori „surprize". Dacă pozitivul mai putea fi reparat, trăgîndu-se o a doua copie, pentru filmul negativ nu mai exista nici un leac. El dădea vina pe operatori, invocînd că filmul a fost ori prea mult, ori prea puțin expus. Știa că nu se poate

face un control al felului în care a fost executat developajul. De aici, dese enervări, învinuiri reciproce, discuții interminabile.

În cele din urmă, datorită intervenției lui Fontanel, studioul a pretins laboratorului să introducă procedeul de măsurare a gamei sensitometrice pentru fiecare peliculă developată. Sensitometria este procedeul care permite a se stabili factorul de contrast și gama de înnegrire prin măsurarea densității sării de argint reduse prin developare. Puține laboratoare din Europa întrebuințau atunci o asemenea metodă avansată. Odată probele sensitometrice introduse în tehnologia curentă a laboratorului, orice discuție era de prisos și „hîra" între operatori și laborator a încetat. Și s-a mai depășit un obstacol !

La începutul activității noastre, Oficiul Național de Turism, instituție tînără și firavă, nu avea încă un local propriu, de aceea O.N.T.-ul a fost nevoit să închirieze, pentru a-și putea desfășura activitatea, un apartament într-o clădire (care astăzi nu mai există), situată pe strada C. A. Rosetti, în vecinătatea restaurantului „Cina". Apartamentul, amplasat la etajul doi deasupra cinematografului „Regal", avea patru încăperi, dintre care una a fost repartizată serviciului Foto-Cinematografic.

În momentul în care oficialitatea, încurajată de succesul obținut de cele trei filme documentare realizate în colaborare cu Tobis Melo-Film din Berlin, a hotărît să treacă la o producție autohtonă de filme documentare și jurnale de actualități, O.N.T.-ul s-a văzut nevoit să închirieze de la laboratorul Ciro încă două camere pentru montajul filmelor. Se părea că formula cu sălile de montaj alături de laborator era cît se poate de bună și comodă.

În realitate situația nu se prezenta chiar atît de roză. Laboratorul se afla pe șoseaua Mogoșoaia, dincolo de linia ferată București — Constanța, iar eu — în acea perioadă — eram obligat să lucrez și la organizarea serviciului și, în același timp, să iau parte la filmări,

ceea ce făcea ca lucrările de montaj să fie lăsate pentru sfîrșitul zilei, adesea fiind obligați să lucrăm pînă noaptea tîrziu.

Bariera de lîngă gara Băneasa era pentru noi o adevărată calamitate. Aproape regulat, noaptea, la ora cînd ne înapoiam acasă frînți de oboseală, găseam bariera lăsată, fie că, din prudență, cantonierul care o manipula de la o distanță apreciabilă o lăsa cu jumătate de oră înainte de trecerea trenului, fie că un tren de marfă fără sfîrșit staționa în stație și, fără să se grăbească, se odihnea, ca o reptilă imensă, cu „coada" pe barieră.

Abia peste trei ani s-a construit podul de la Băneasa din dreptul vilei Minovici, cu trecerea șoselei pe sublinia ferată și, în felul acesta, am scăpat de celebra noastră barieră de pe șoseaua Mogoșoaia. Dar trei ani ea intrase ca parte în existența noastră cotidiană.

De nopți nedormite însă nu am scăpat. Odată cu mutarea noastră în noul local, mai bine utilați și mai bine organizați, jurnalul de actualități și-a căpătat ritmicitatea dorită de noi toți. Acum, în fiecare sîmbătă seara, apărea pe ecran noul jurnal O.N.C. cu ultimele evenimente. Cum însă montajul era ultima operație și de cele mai multe ori materialul subiectelor de „ultim moment" ne sosea cu întîrziere, Belici, Lucreția Druncan, Simona Drăghici, Traian Radu și cu mine eram obligați să lucrăm și noaptea.

Pentru ca jurnalul să apară sîmbătă seara pe ecran, materialul trebuia să fie trimis sîmbătă pînă la ora 8 la laborator și pentru ca materialul să ajungă sîmbătă la laborator, noi eram nevoiți, aproape de regulă, să lucrăm vineri toată noaptea. Adesea, sîmbătă dimineața, cînd terminam lucrul și ne aruncam privirea pe geam, vedeam, cu ochii cîrpiți de nesomn, pe colegii noștri, odihniți și bine dispuși, îndreptîndu-se spre birouri.

Bun la suflet și mărinimos, Fontanel stătea de multe ori cu noi pînă tîrziu. Din solidaritate, să ne țină de urît, să nu ne simțim oropsiți.

Ca orice acțiune întreprinsă cu pasiune, în pofida dificultăților, jurnalele noastre de actualități au evoluat, s-au perfecționat. Cu vremea, s-a introdus o rubrică

„Români, cunoașteți-vă țara" — rubrică de folclor și turism. Era o mai veche idee a mea. Mă obseda dorința de a găsi alte și alte mijloace pentru a permite accesul la marile comori de frumuseți ale țării. Azi o investiție, mîine alta. Și, treptat, „ideea" și-a făcut loc. Rubrica introdusă în jurnal cuprindea o mare bogăție și varietate de subiecte : înregistrări de rapsozi populari, cîntăreți din nai, fluiere sau cimpoi, din frunză sau os de pește ; culegeri și înregistrări de coruri țărănești — „Auzi mîndra, sau n-auzi" ori „Iancu, eroul munților" — costume, datini și obiceiuri, ca acelea ale junilor din Brașov sau Tîrgul de fete de pe muntele Găina ; dansuri populare, ca de pildă : „Bătuta din Oaș", dansurile Arcășești din Bucovina, Țarina de la Abrud sau dansul fetelor din Mehedinți intitulat atît de sugestiv „Zvîc" ; vestigii, ca acele de la cetățile Rîșnov, Sarmizegetusa, Cetatea Neamțului sau bisericile fortificate, ca aceea de la Prejmer de lîngă Brașov etc., etc.

„Români, cunoașteți-vă țara" și-a cîștigat firesc aprecierea spectatorilor noștri, dar și a caselor străine de film, cu care făceam schimburi de actualități (aproximativ 10 case, ce întrebuințau destul de multe subiecte românești).

În afară jurnalelor care apăreau periodic și la dată fixă, scoteam cel puțin 4—5 ediții speciale, iar la sfîrșitul lui decembrie, întocmeam un jurnal retrospectiv cu evenimentele mai de seamă din timpul întregului an. Din subiectele neutre adunate de-a lungul unei perioade de timp, mai întocmeam niște „culegeri" ce aminteau întrucîtva de filmele documentare.

Răsfoind un raport făcut de conducere asupra activității anterioare, în martie 1940, mi-am putut reîmprospăta imaginea reușitelor și dificultăților care încununau sau încurcau munca noastră pe atunci. Oficiul Național de Turism, instituție de stat, nu putea avea derogări de la legea contabilității publice. Întregul personal tehnic și de specialitate nu putea fi angajat, încadrat sau avansat decît după normele statutului funcționarilor publici. E de la sine înțeles că, în asemenea situație, un tehnician de valoare nu putea fi retribuit

cu un salariu corespunzător din moment ce el nu putea fi încadrat decît într-un post de impiegat sau șef de birou. Aceasta a constituit o mare piedică în acțiunea O.N.T.-ului de a recruta elemente de valoare.

Și totuși, între 1 aprilie 1937 și 1 septembrie 1938, am filmat 30 de jurnale de actualități (164 de subiecte, 9 505 m negativ, 183 copii) și mai multe documentare. Dacă în prima perioadă amintită făceam schimb doar cu trei case străine producătoare de jurnale, în cea de-a doua, numărul lor a crescut la nouă.

Bineînțeles raportul din care am extras datele se încheie cu o listă de propuneri pentru o nouă organizare eficientă : a) un oficiu comercial sub controlul direct al ministerului, cuprinzînd toate serviciile sau măcar pe cel de producție ; b) prin derogări de la legea contabilității publice, să se ajungă la o mai suplă activitate ; și în acest caz, ceream un corp de personal tehnic bugetar și posibilitatea de formare a personalului prin angajare, licențiere ușoară, studii de perfecționare în străinătate, salarizare corespunzătoare (de bază și ore suplimentare) ș.a.m.d.

În aceeași dare de seamă, la data de 1 septembrie 1938 am găsit consemnat următoarele : „Direcțiunea Cinematografică se desprinde de O.N.T. și capătă, prin Decretul-Lege nr. 3047 din 31 august 1938, o nouă organizare care dă o mare dezvoltare serviciilor de producție, difuzare și control".

Luase ființă „OFICIUL NAȚIONAL CINEMATOGRAFIC".

„Țara Moților"

După aproximativ doi ani de la inaugurarea jurnalului de actualități, deci în vara lui 1938, membrii echipei jurnalului sonor au renunțat la concediul de vară cu dorința arzătoare de a realiza și un documentar.

Lucrurile păreau simple și s-au petrecut ca atare, la început. Mi-am exprimat dorința să realizez un docu-

mentar asupra Țării Moților, căci mă atrăgeau oamenii de acolo și titanica lor luptă cu viața și natura deloc darnică ; natură de piatră — oameni de cremene. Dorinței mele i-au răspuns cu elan și Mihai Pușcariu și consilierul studioului, Victor Ion Popa : „bine, dacă vrei, poți să-l faci !". Dar, pe atunci, trebuie să mărturisesc : toate cunoștințele mele despre Țara Moților erau modeste și exclusiv livrești ; ele se reduceau la cîteva reportaje, 2—3 articole de ziar ce discutau problemele acestei regiuni a țării, cîteva poezii („Munții noștri aur poartă, noi cerșim din poartă-n poartă"), alte cîteva informații culese din diverse locuri, deci în general puțin, foarte puțin.

Dar ideea-dorință era prea mare și reușise să producă acea necesară doză de entuziasm și încredere care să permită transformarea în realitate. Am socotit cu aproximație suma necesară pentru turnarea filmului, am căpătat banii utili și, după ce mi-am pus în buzunar un caiet pentru note, am luat drumul Apusenilor de unul singur, prin necunoscute meleaguri. Străbăteam munții, făceam cunoștință cu oamenii, prospectam locurile și tot timpul notam, notam în amănunțime absolut toate detaliile, pînă și ora la care lumina este cea mai propice pentru filmare. Orice amănunt era de mare interes și nu aș fi vrut să-l pierd. De-a lungul unei săptămîni am continuat temeinica operație, după care am telefonat la București și într-o zi ne-am aflat toată echipa pe teren.

Inspirația, am spune, este cea care ne-a condus pașii. Nu aveam un scenariu scris dinainte și nici nu i-am simțit lipsa deoarece oamenii și locurile se dezvăluiau treptat aparatului în datele lor esențiale. Povestea cursivă apărea abia la montaj, cînd toată pelicula filmată ne-a oferit material pentru narațiunea documentară. Echipa noastră nu avea prea mulți membri : în afară de mine, în dublă calitate de regizor și operator (toate planurile ce necesitau un aparat portabil le-am turnat eu însumi), mai erau Amédée Morrin (operator), ajutat de Wilfried Ott, Fontanel (inginer de sunet), ajutat la rîndul său de Victor Cantuniari, plus șoferii care ne

ajutau la ținutul blendelor și la alte operații din aceeași categorie. Deși drumurile erau mizerabile, terenul arid, distanțele dintre locurile de filmare mari (deci nu tocmai condiții optime de lucru), turnarea nu a durat mai mult de o lună, cu toate că uneori pierdeam, din cauza condițiilor vitrege, cîte o zi întreagă (odată s-a pierdut o asemenea zi pentru că un nor a stat cu încăpățînare deasupra noastră, acoperind tot timpul soarele, în pofida cerului complet senin din jur).

În timp ce filmam în satul Vidra, locul de baștină al lui Avram Iancu, am întîlnit trei octogenari, care în copilăria lor l-au cunoscut pe acest erou legendar.

Graiul lor, felul în care povesteau întîmplările erau de-a dreptul fascinante.

Regretam că scena asta, atît de autentică, atît de naturală care constituia un prețios document, nu putea fi filmată „pe viu". Bătrînii, dîndu-și seama că erau filmați, cu siguranță ar fi avut trac. Curînd mi-a venit o idee salvatoare. Am întrebuințat, împreună cu echipa, următoarea stratagemă : în timp ce eu voi sta de vorbă cu bătrînii, echipa să monteze aparatele în curtea casei lui Avram Iancu, camuflîndu-le în spatele unui gard și, cînd mă voi înapoia cu bătrînii, la un semn al meu convențional — fără comenzile de rigoare și fără a se „bate clacheta" — discret, să efectuăm filmarea. Zis și făcut.

Bătrînii, fără să-și dea seama că sînt filmați, au povestit liber, spontan, emoționant, fără trac, întîmplările cunoscute de ei.

Această secvență, turnată în 1938, prin spontaneitatea, firescul, autenticitatea și realismul ei face parte din avangarda „Ciné-vérité"-ului, inițiat în Franța în... 1959.

De la „Țara Moților" datează colaborarea mea cu Paul Constantinescu, deoarece, și la acest film și la cele care au urmat, m-am străduit să atrag în cinematografie cîți mai mulți oameni talentați, să-i cuceresc pentru tînăra artă care avea atîta nevoie de talentul lor.

Paul Constantinescu era tînăr, terminase cu cinci ani în urmă conservatorul din București făcîndu-se cunoscut chiar de la prima sa lucrare simfonică pentru orchestră : „Suita românească" („Colind", „Descîntece", „Bocet",

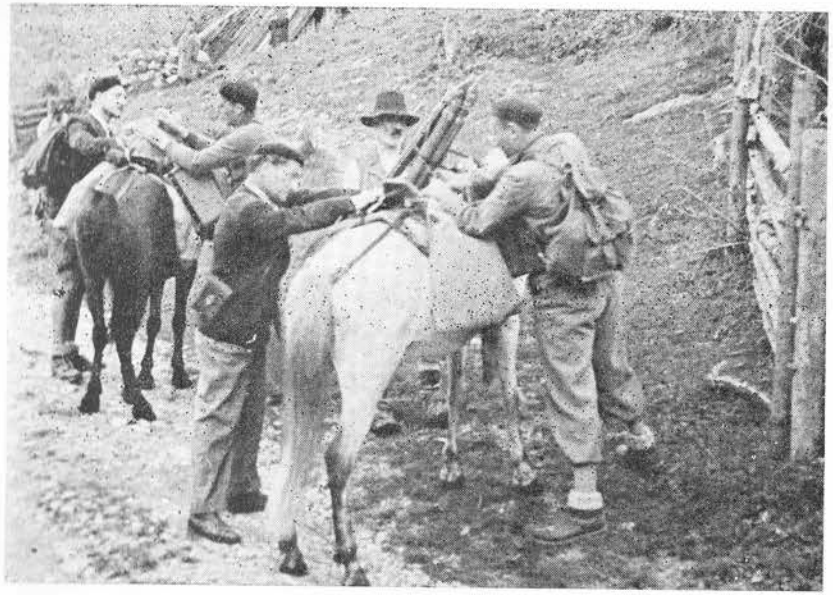
„Cîntec bătrînesc") și baletul „Nuntă în Carpați" (Premiul I de compoziție George Enescu, 1938) amîndouă bazate pe elemente de folclor, fapt care m-a determinat să mă adresez lui cu rugămintea de a scrie muzica filmului „Țara Moților". A acceptat cu plăcere și entuziasm, nebănuind că munca o să fie atît de grea și atît de diferită de ceea ce făcea el în mod obișnuit. În general, compozitorii, cînd scriu prima oară muzică pentru film, nu se împacă deloc cu „muzica pe secunde", cu necesitatea de a se încadra în lungimea scenelor, ca anumite efecte sonore să apară într-un anumit loc, într-un anumit moment. Îi deranjează starea de dependență integrală față de imagine. Odată primele dificultăți trecute, Paul Constantinescu a început să se pasioneze de munca la film și la un moment dat a fost chiar angajat al Studioului în calitate de consilier muzical, după ce începuse să compună muzică și pentru jurnalele de actualități. Așa s-a făcut că ani de zile am colaborat. Ne-am sudat din punct de vedere artistic și am lucrat împreună cu pasiune, plăcere și prietenie. Am realizat astfel „Atențiune, fragil", „Mîndra noastră țară", „Toamna în Delta Dunării", „Răsună Valea" și altele. Prietenia cu un om ca Paul Constantinescu a fost una dintre bucuriile pe care mi le-a adus filmul.

Tot pentru „Țara Moților" aveam nevoie și de un text adecvat. Îmi trebuia un condei de frunte. Am ținut ca textul comentariului să fie scris de un mare literat și m-am adresat lui Mihail Sadoveanu. Stilul său personal, dragostea pentru acele locuri ce răzbătea din fiecare cuvînt au conferit un plus de căldură filmului nostru. Pentru maestrul Mihail Sadoveanu aveam din tinerețe o mare admirație, stimă și simpatie. Poate că asta se datora în parte și faptului că în copilărie am trăit multă vreme în preajma Fălticenilor, locul de baștină al maestrului, de care eu mă simțeam legat. Treceam adesea pe lîngă iezătura „Ciorsacilor" și balta „Soldăneștilor" din marginea orașului, această fascinantă împărăție a stufului și apelor, acolo unde s-a născut nuvela *Nada florilor*. „Am băut apa vie a sufletului nostru românesc — spunea Sadoveanu la aniversarea a

Autorul la vîrsta de 12 ani, elev al Liceului militar „Nicolae Filipescu" de la Mănăstirea Dealu

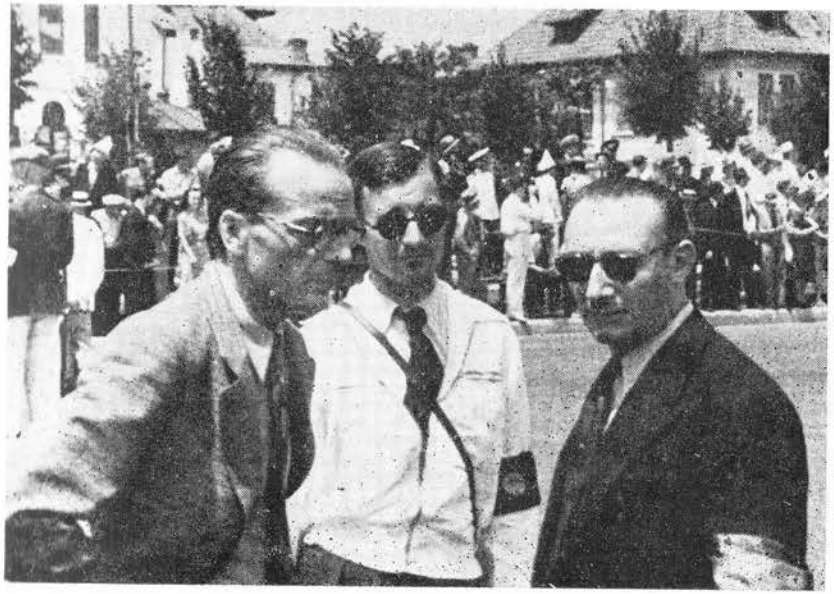
Prima echipă cinematografică formată la O.N.T., în 1937. De la stînga la dreapta: Paul Călinescu, Victor Cantuniari, Ovidiu Gologan, Amédée Morrin, Adolphe Fontanel și W. Ott

PRIMĂVARĂ LA RÎȘNOV — se năștea un nou documentar în 1938



Așa am transportat aparatele la locul de filmare. Era în anul 1938 și echipa lucra la ȚARA MOȚILOR. În prim plan: A. Morrin și P. Călinescu

A. Fontanel, W. Ott și P. Călinescu — pregătind o filmare în 1939



Placheta pentru premiul filmului documentar acordată filmului ȚARA MOȚILOR la Concursul internațional de artă cinematografică de la Veneția din 1939

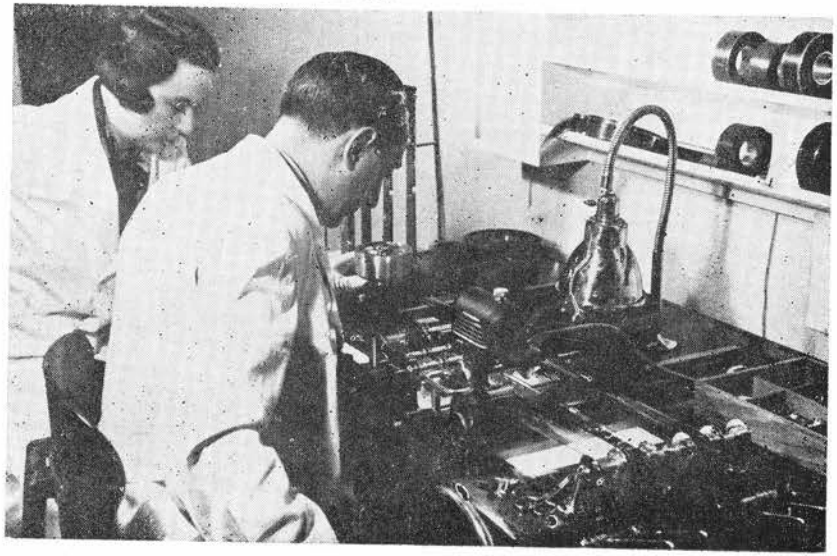
Prima recunoaștere pe plan internațional a cinematografiei românești

Printre mocani. În centru : Paul Călinescu

Paul Călinescu filmînd „de Ziua marinei", în 1940

O.N.C.-ul era în plină activitate. Fotografia e făcută în 1941 cu ocazia plecării lui A. Fontanel. De la stînga la dreapta : Victor Cantuniari, Yvonne Danielescu, Simona Drăghici, Adolphe Fontanel, Mihai Pușcariu, Paul Călinescu, Constanța Nicolescu, Amédée Morrin și Lucreția Drocan

În timpul montajului la filmul MÎNDRA NOASTRĂ ȚARĂ (1941) : Lucreția Drocan și Paul Călinescu

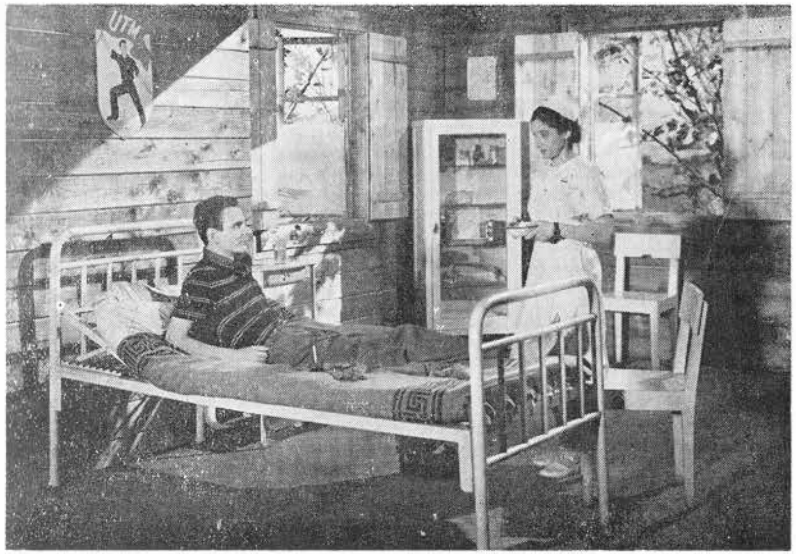


Un travling original avîndu-l ca erou pe Paul Călinescu. Se filma DOBROGEA și era în anul 1944

În drum spre „Colonia pelicanilor". Se filma TOAMNA ÎN DELTA DUNĂRII (1950). Lîngă aparat se află Paul Călinescu, regizorul secund Camelia Cojan și operatorul ceh Buhomil Vich

Marcel Anghelescu în Ion

Regretatul Ion Talianu a făcut, în rolul bancherului Goguleanu, o valoroasă creație

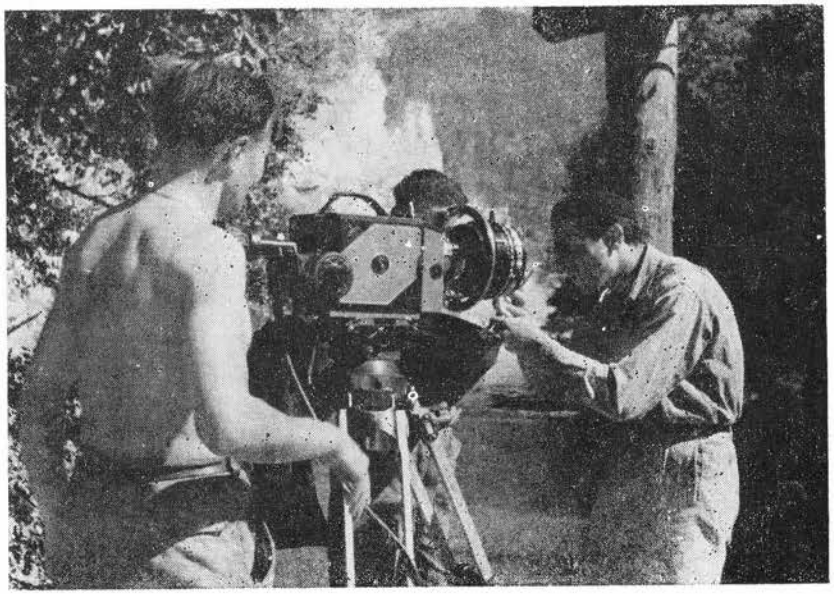


Cu puțin efort îl descoperim pe tînărul Radu Beligan în Niky Goguleanu, infirmiera e Camelia Cojan

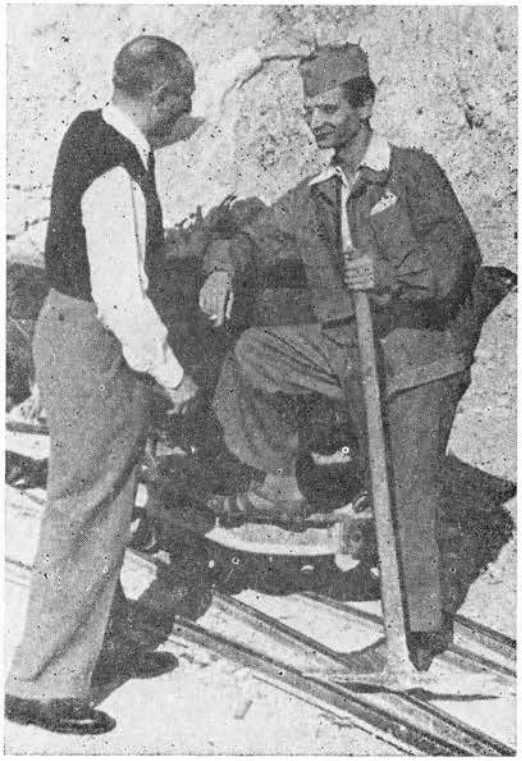
Se pune ceva la cale : A. Pop Marțian și Gheorghe Andreescu într-o scenă de tensiune

Clacheta este „bătută" chiar de un brigadier

Operatorul Aurel Boian, în dreapta, verifică aparatul



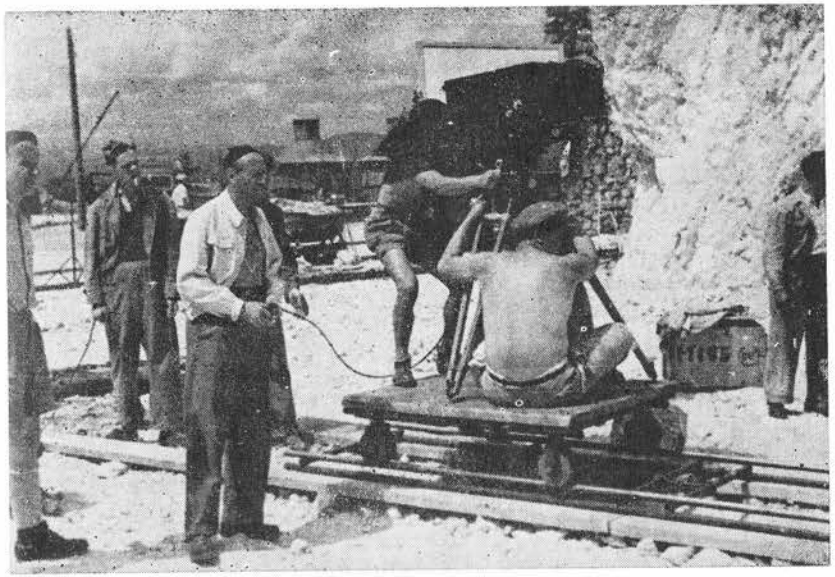
Paul Călinescu caută imaginea cea mai sugestivă



O discuție înainte de filmare. Radu Beligan în fața lui Paul Călinescu

Ultimele pregătiri. Ion Bostan, Paul Călinescu și Aurel Boian (lîngă aparat) sînt gata

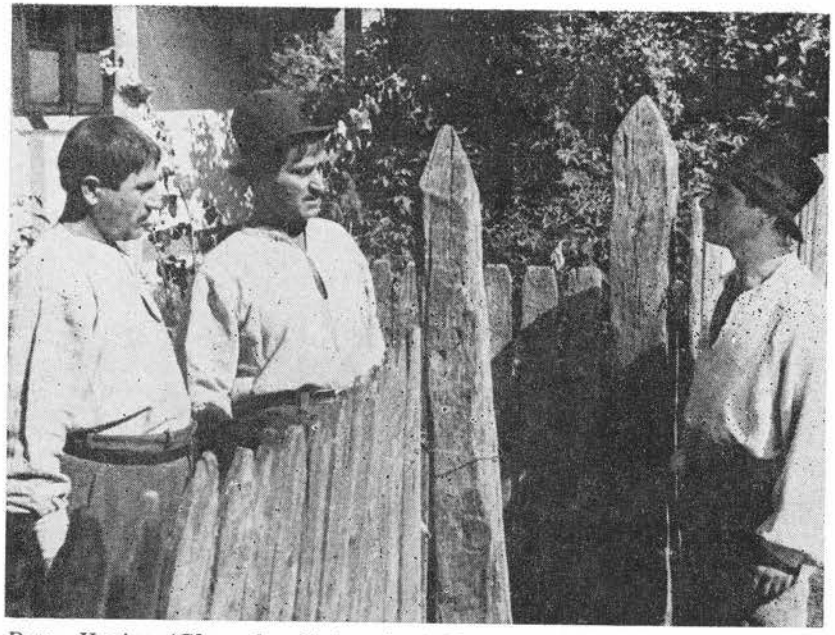
Echipa de filmare în plină acțiune pe Valea Jiului



Se filmează. Atenție. I. Bostan și P. Călinescu urmăresc acțiunea

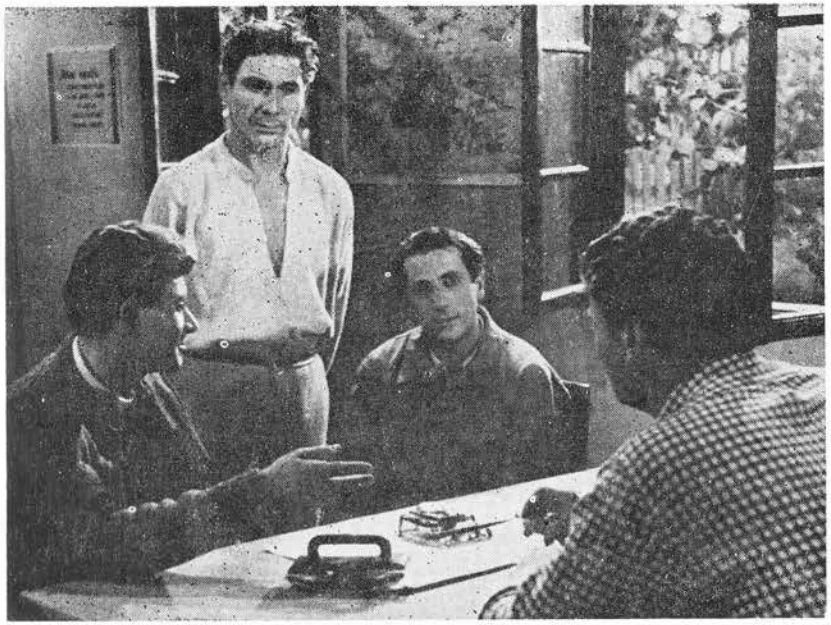
DESFĂȘURAREA

Protagoniști : Colea Răutu, în Ilie Barbu, și Graziela Albini, în Gherghina



Dem. Hagiac (Gheorghe Ciobanu) și Toma Dimitriu (Vasile Ciobanu) în plină confruntare cu Ilie Barbu, interpretat de Colea Răutu

Vă amintiți scena? Îi revedem pe Vasile Tomazian (Stan), Ernest Maftei (Anghel), Haralambie Polizu (Gavrilă) și pe Const. Vintilă



Un moment important din acțiunea filmului. Eroii secvenței sînt: Ernest Maftei, Colea Răutu, Victor Moldovan (Pascu) și Emil Liptac (Țurlea)

Graziela Albini și micul Buru din comuna Gruiu

Doi regretați actori, personalități ale scenei și ecranului românesc : Ștefan Ciobotărașu și N. Neamțu-Ottonel

Scenă de lucru. Se filmează...

50 de ani — pe care nu am uitat-o niciodată. În ea se va reflecta, pînă la moarte, tot secretul sufletului meu". Trebuie spus că maestrul Mihail Sadoveanu era foarte exigent și accepta greu să colaboreze. Mi-aduc aminte că pentru filmul „Toamna în Delta Dunării" m-am adresat tot lui, cunoscîndu-i pasiunea sa pentru vînătoare și pescuit. Deși mai lucrasem împreună, maestrul Sadoveanu mi-a spus cu vocea lui blîndă și domoală : „Să văd filmul. Dacă îmi va plăcea scriu, dacă nu, nu scriu !"... Și a scris ! A fost pentru mine confirmarea cea mai de preț.

„Țara Moților", film prezentat la expoziția internațională de artă cinematografică „Bienala de la Veneția 1939", cel mai prestigios festival european al timpului (Festivalul de la Cannes a luat ființă abia în 1946), a obținut „Premiul Filmului Documentar" (premiu unic), aducînd cinematografiei românești prima recunoaștere pe plan internațional.

Iată cum consemna presa bucureșteană remarcabilul eveniment :

„România" din 23.V.1940 : „Echipa de lucru a Oficiului Național Cinematografic a dovedit că își înțelege perfect misiunea și reprezentația de astă seară va însemna desigur o nouă izbîndă a tinerei instituții. Ne îngăduiam să anticipăm pentru că una din peliculele care vor fi prezentate a fost încununată la Concursul Internațional de Artă Cinematografică de la Veneția (filmul, în versiune străină, a fost prezentat la Concursul Internațional de la Veneția, 1939, și apoi, în 1940, publicului bucureștean, în sala Aro) cu premiul filmului documentar, ispravă pe care n-au realizat-o industrii mai bătrîne și mai utilate. Așa încît pe lîngă plăcerea artistică pe care o vor avea, spectatorii vor încerca, vizionînd „Țara Moților", și acea febră a orgoliului, așa de necesară și așa de reconfortantă. Un „coup d'essai" s-a dovedit a fi un „coup de maître" (o simplă încercare s-a dovedit a fi o realizare de maestru). Tocmai în fața acelui juriu sever care se întrunește în fiecare an în orașul lagunelor pentru a da note producțiunilor cinematografice din toată lumea, trimise acolo după multă chibzuire,

după numeroase trieri și selecții. România a cucerit chiar de la început un trofeu invidiat, tocmai cu un film documentar, gen ingrat care cere mult gust și multă virtuozitate artistică".

„Curentul" (23 mai 1940) : „«Țara Moților» — filmul care a obținut suprema recompensă la Concursul Internațional de Artă Cinematografică de la Veneția — este o bijuterie de realizare documentară... și substanța vizuală, negreșit, dar și iscusința operatorilor au contribuit imens la reușita acestei piese unice, cu care se va încheia spectacolul de gală de la Aro".

Alți pași, alți oameni

În momentul în care jurnalele de actualități au ajuns la ritmul de unul pe săptămînă și filmele documentare românești erau din ce în ce mai solicitate de spectatori, minuscula echipă de tehnicieni născută la O.N.T. cu greu mai putea face față noilor cerințe. Oficiul Național Cinematografic nefiind dotat cu suficiente aparate de luat vederi a fost nevoit deci să angajeze pentru un moment, în mod sporadic, operatori din afară care erau obligați să filmeze cu aparatele lor proprii. Au lucrat un timp în calitate de colaboratori externi Iosif Bertok, Vasile Gociu și Ștefan Dominicovschi, un refugiat polonez stabilit la noi în țară.

Tot pentru a suplini lipsa aparatelor de luat vederi și pentru a face în același timp și un schimb de experiență, O.N.C.-ul încheie cu casa Pathé de la Paris un contract de colaborare pentru trei filme documentar-turistice : „În Transilvania de-a lungul Carpaților, pe urmele daco-romanilor" ; „Bucovina — țara Mânăstirilor" și „ Petrolul românesc".

Partea franceză urma să asigure aparatura, pelicula necesară și echipa de tehnicieni.

Filmele realizate s-au bucurat de un binemeritat succes atît la publicul românesc cît și la spectatori din străinătate.

În același timp O.N.C.-ul, simțind lipsa unui personal tehnic autohton, angajează mai mulți tineri dornici să îmbrățișeze profesiunea de cineast : Gheorghe Mărăi la sunet ; Ion Stoica, Ilie Cornea și Constantin Dembinschi la imagine.

Ovidiu Gologan, care lucra în cadrul O.N.C.-ului la difuzarea filmelor, atras și el de arta operatoriei, s-a dedicat acesteia afirmîndu-se alături de Ion Cosma ca un artist cu mare personalitate.

Tot astfel, Victor Iliu, student la Academia de Înalte Studii Comerciale din București, atras de mirajul cinematografului, s-a angajat la O.N.C. în calitate de asistent al operatorului Amédée Morrin. Dar încercarea de a deveni operator nu a durat multă vreme. Iliu nu era un om robust care să poată ridica, căra și manipula grele aparate de luat vederi (aceasta este una din primele sarcini a unui asistent de operator) și nici nu avea vreo înclinație către tehnică. Pe el îl atrăgea în primul rînd latura teoretică a filmului. Iliu nu a găsit aici ceea ce ar fi vrut.

Curînd plăpîndul Iliu a fost transferat la Serviciul de documentare al Studioului unde timp de mai mulți ani a putut cerceta cărțile și revistele de specialitate.

Mult mai tîrziu, în 1946—1947, Victor Iliu urmează cursurile Institutului de artă cinematografică de la Moscova și astfel trece la regia de film. Înapoiat în țară realizează primul său film de ficțiune : „În sat la noi", în colaborare cu Jean Georgescu.

Maiorul

Prin 1941, nu știu prin ce miracol, a fost numit ca adjunct al ministrului propagandei, însărcinat cu conducerea cinematografiei, un maior : maiorul Constantin (Titică) Mihăilescu. Era mic de statură, atotștiutor, plin de inițiative, plin de el și, bineînțeles, cum îi stă militarului bine, era milităros. Datorită staturii sale nu prea impozantă noi l-am poreclit „Titirică".

Într-una din zile am fost convocat în biroul domniei sale. „Domnule Călinescu, îmi spune Titirică, vreau ca studioul să facă un film artistic : *Noaptea furtunoasă* (M-am luminat la față de bucurie). Îți pun la dispoziție tot ce vrei. (Simțeam cum îmi crește inima). Îți dau 2 000 de metri de peliculă și în două luni filmul să fie gata". (Am rămas stupefiat. Cum 2 000 de metri de peliculă ? ! Cum în două luni ? ! O aberație ! Simțeam cum mi se înmoaie picioarele).

— Dacă veți acorda pentru acest film tot atît de mulți bani cît ați acordat pentru peliculă și timp de realizare, cu părere de rău eu nu pot să-l fac, i-am răspuns îndurerat.

Ambițios, maiorul nu a cedat pretențiilor mele și s-a adresat lui Jean Georgescu, care atunci nu era angajatul studioului. Acesta, mai „diplomat" decît mine și avînd mai multă experiență în a trata cu comanditarii, a acceptat condițiile, desigur fiind conștient că nu le va putea îndeplini.

Doi ani mai tîrziu, în 1943, la terminarea filmului, Titirică nu mai era de mult la cîrma cinematografiei. Păcat !

Bilanțul filmului s-a încheiat astfel : 20 000 de metri consum de peliculă și 2 ani timp de realizare.

Dinamicul maior ar fi putut fi mulțumit, toate cifrele realizate începeau tot cu „2".

„Atenție, fragil"

Am avut de nenumărate ori ocazia să mă confrunt cu producția de scurt metraje, națională și străină, am fost pus chiar în situația de a le judeca oficial ca membru în diferite jurii. Astfel, în toamna anului 1941, participînd la Festivalul de artă cinematografică „Bienala de la Venezia", am fost cooptat ca membru al juriului pentru decernarea premiilor filmelor documentare.

Un anume caracter didactic, un anume schematism, o anume sărăcie la nivelul ingeniozității, sau comentariul

uneori arid reprezentau defecte nu puțin supărătoare și pe care le-am sesizat în cele mai diferite ocazii.

Simțeam că trebuie și poate să se facă ceva în această direcție.

Dealtfel căutarea acestui „ceva", acestui „ce" aparte, specific, original, amprenta aceea de unic și irepetabil pe care o poartă orișice creație autentică a fost o constantă a întregii mele vieți puse în slujba artei filmului.

Și așa am ajuns la ideea de a înfățișa anumite activități umane.

Prezentarea unor meserii sau industrii cu procedee tehnice complicate, mai puțin cunoscute, putea fi realizată într-un mod mai plăcut, mai atractiv, care să poată trezi interesul spectatorilor față de tema propusă și marca originalității realizatorului.

Hotărîsem să facem un film despre industria sticlei, o industrie mai puțin știută de marele public. În timpul acela, fabrica în care se lucra cu mijloacele tehnice cele mai avansate de la noi din țară era „Vitro-Metan", de la Mediaș. Am plecat, deci, acolo, ca să iau un prim contact cu muncitorii și tehnicienii și să mă documentez asupra procesului de fabricare.

La „Vitro-Metan" în afară de o secție mai restrînsă de meșteri „suflători" — meserie moștenită din tată-n fiu — fabrica lucra cu mașini automate indispensabile unei producții în serie. Totul era foarte interesant, dar nu găseam nimic mai aparte care să-mi sugereze o prezentare originală. În curte, în spatele clădirii, lîngă depozitul de materiale, am descoperit un munte de damigene. Un muncitor, gol pînă la brîu, lua cu amîndouă mîinile cîte o damigeană, o ridica sus, deasupra capului, și-apoi dădea cu ea de pămînt, făcînd-o țăndări. În primul moment am rămas surprins. De ce le sparge ? Curînd am aflat. Erau damigenele cu defect de fabricație. Fără să stau mult pe gînduri m-am înscris „voluntar" la această acțiune zdrobind cu voluptate peste douăzeci de damigene.

...Evrika ! ! ! Nu voi arăta numai cum se fabrică sticla, voi arăta și cum se sparge : din neatenție, din

lipsă de îndemînare sau chiar voit, atunci cînd o persoană nu are la îndemînă altceva pe care să-şi descarce nervii.

Aşadar, am introdus în film, înaintea procesului de fabricare a sticlei, o secvenţă formată din trei scenete amuzante care ilustrau aceasta. Dealtfel nota glumeaţă de a prezenta lucrurile apare în film chiar de la început, odată cu genericul.

Iată cum. Fabrica avea un geamlîc neobişnuit de larg pe care noi l-am întrebuinţat drept „masă de titrat". Am scris cu „tempera", vopsea care poate fi ştearsă cu uşurinţă cu o cîrpă udă, pe fiecare geam cîte un titlu din genericul filmului ; imaginea, sunetul, montajul etc. După un timp îndeajuns de lung pentru ca primul titlu să poată fi citit de spectatori, în cadru apărea o tînără femeie de serviciu, rumenă şi durdulie, pornită pe treabă şi ştergea cu cîrpa literele de pe geam.

Atunci, aparatul pleacă pentru a se opri la fereastra următoare, dar harnica femeie apare din nou şi şterge cu şi mai mare ardoare şi acest al doilea titlu de pe geam. Figura se repetă ori de cîte ori trebuia schimbat un titlu, dar la ultimul femeia freacă geamul mai cu sîrg şi... geamul se sparge. Din acest moment ghinioanele se ţin lanţ : urmau cele trei secvenţe umoristice.

Prima scenetă

Un actor, figură tipică de cabotin, repetă în faţa oglinzii, pe ton patetic, declamator, versurile „La Sarmizegetusa". E îmbrăcat în costum de soldat roman şi ţine în mîna dreaptă o ghioagă. La un moment dat, actorul ia o atitudine eroică, înflăcărată şi cu un gest mai larg sparge oglinda cu ghioaga.

A doua scenetă

Viaţă de familie. Nevasta cu veleităţi de primadonă face exerciţii de vocaliză acompaniindu-se la pian. Cîntă fals, strident şi fără întrerupere. Exasperat, soţul ia vasul de flori de pe pian (un balon de sticlă) şi „dă cu el de pămînt".

Ultima secvenţă se petrece la o şcoală primară. Clopoţelul sună recreaţia. Copiii aleargă pe săli, îmbrîn-

cîndu-se. Un băieţel de vreo zece ani trînteşte uşa de perete. Geamul se sparge. Profesoara îl dojeneşte : „Vezi, dacă eşti neastîmpărat ! Ai spart geamul".

Puştiul, cîrn şi puţin peltic, răspunde : „Păi ! Dacă nu s-ar sparge geamurile fabrica de sticlă ce-ar mai lucra" ? Pe această replică se trece la partea documentară : procesul de fabricare a obiectelor de sticlă, pentru ca filmul să se termine cu o a doua secvenţă umoristică în care păgubaşii îşi procură de la magazin obiectele sparte de ei. Un cumpărător mai prost dispus iese trîntind cu putere uşa şi... geamul se sparge...

Atenţie, fragil !

Ciclul consumator — producător continuă.

Noi eram convinşi că e foarte uşor să spargi un geam, atunci cînd vrei. În realitate lucrurile nu s-au petrecut chiar atît de simplu. În scena cu actorul, de exemplu, voiam ca oglinda să se spargă în raze, dar cioburile să nu cadă pentru a se putea vedea figura dezamăgită a actorului. Am crezut că lipind în spatele oglinzii o hîrtie, cioburile astfel încleiate nu vor mai cădea. Chiar aşa a fost, dar prin acest procedeu oglinda a căpătat o rezistenţă extraordinară. La început noi am întrebuinţat o ghioagă din lemn de stejar, masiv, luată de la recuzita unui teatru, însă cu tot efortul depus de actorul Nicolae Barbelian, interpretul rolului, oglinda nu voia nici în ruptul capului să cedeze. Atunci am ghintuit ghioaga, i-am bătut caiele pentru potcovit caii — dar şi de astă dată, cu toate că actorul lovea cu toată puterea, oglinda a refuzat să se spargă. În cele din urmă am fost nevoiţi să recurgem la o ghioagă autentică, din fier masiv, şi abia atunci oglinda... s-a predat.

Jean Mihail făcînd cronica filmului scria : „În ultimul program al cinematografului „Excelsior" a fost remarcat în mod deosebit filmul de scurt metraj care completează programul. E vorba de „Atenţie, fragil !"... Într-adevăr, acest documentar este opera unui cineast stăpîn deplin al meşteşugului cinematografic şi realizatorul filmului a dovedit-o şi în producţiile sale anterioare dintre care e suficient să amintim acel pitoresc şi plin de poezie

„Țara Moților"... În actualul documentar dl. Călinescu aduce o tehnică și o viziune foarte personale, iar în ceea ce privește compoziția imaginilor, a atmosferei în care trăiește muncitorul român, ele sînt de cea mai bună calitate.

...Formele de sticlă se succed într-un clar-obscur și toate imaginile sînt vii, grăiesc spectatorului, care urmărește cu pasiune înlănțuirea lor într-un ritm viu, dinamic și care asigură acestui film un loc de cinste printre marile filme documentare străine".

N-am uitat, recunosc, nici secvențele, nici pățaniile de la filmare, nici cuvintele lui Mihail.

Cel mai bun prieten: aparatul de filmat

Am fost atras întotdeauna de inepuizabilele comori ale peisajului românesc și ale artei noastre populare. Am simțit întotdeauna că acest univers de culoare, forme și sunete, de proporții și armonii unice este insuficient, este parțial investigat și difuzat. Și în tot acest timp am fost însuflețit de dorința de a contribui la promovarea și popularizarea lui. În această acțiune a mea, prietenul cel mai devotat mi-a fost aparatul de filmat. Începuturile acțiunii mele se află în acele scurte prezentări cu caracter turistic „Români, cunoașteți-vă țara" inserate în jurnalele de actualități. Am crezut întotdeauna și cred în continuare că documentarul este în același timp atît o prețioasă școală a vieții, cît și o componentă neprețuită pentru bogata cultură generală indispensabilă unui cineast. Cred că nu numai începuturile muncii creatorului de film ar trebui legate de documentar ci, de-a lungul activității sale, cineastul trebuie să se întoarcă ades pe tărîmul veridicului, al realității direct grăitoare. Ori asta înseamnă pentru noi tocmai documentarul. L-am comparat adesea cu o vastă enciclopedie care își îmbogățește cunoștințele și își mărește orizontul. Am cutreierat țara în lung și în lat pentru a mă putea apropia de oameni, pentru a le cunoaște viața și pentru a aduna pe kilometri de peliculă zeci de mii de imagini grăitoare despre munca, preocupările și îndeletnicirile lor: de la băieșii din „Țara Moților", la pescarii din Deltă; de la făurarii de sticlă din Mediaș și Tîrnăveni, la plutașii de pe Bistrița; de la siderurgiștii cetății de foc de la Hunedoara, la oierii din Hațeg; de la minerii din Petroșani și Lupeni, la constructorii conductei Agnita — Botorca; de la olarii din Corund, la petroliștii din Valea Prahovei; de la constructorii de locomotive de la Reșița la făurarii de viori din Reghin; de la pictorii bisericești din Moldova, la țesătoarele de covoare de la Tismana, la Junii din Brașov, la cioplitorii în lemn din Maramureș, la coloana lui Brâncuși...

Regizorul care lucrează actualitățile sau filmele documentare trebuie să fie înzestrat cu o anumită ascuțime de spirit pentru a prinde cu ușurință tot ce este nou și specific, interesant și insolit în subiectul abordat și, în același timp, să fie extraordinar de organizat și prevăzător pentru a depăși numeroasele imponderabile ce îi ies în cale la tot pasul.

Adesea, o nouă situație creată nu reprezintă numai o piedică, o dificultate în muncă, ea poate pune sub semnul întrebării însăși reușita filmului.

În 1943 s-a ținut în Franța „Primul Congres al Filmului Documentar", manifestare culturală prestigioasă la care a luat parte și O.N.C.-ul alături de celelalte case producătoare de filme din Europa.

„Grație acestui prim Congres al Documentatorului, încununat de succes — scria hebdomadarul parizian PANORAMA — noi am putut face, în mai puțin de trei luni, turul Europei, admirînd opere de artă, să ne emoționăm în fața acestor lucrări, să pătrundem în secretele științei și să descoperim obiceiuri necunoscute încă de noi... Numeroase filme prezentate de-a lungul a douăzeci de ședințe merită aproape toate să fie citate. O triere este totuși necesară". Și Jean Noir, autorul articolului, acordă un loc de frunte filmelor noastre. După ce for-

mulează aprecieri elogioase unor pelicule italiene și franceze, Jean Noir menționînd documentarele românești („Colțuri din România" ; „București, orașul contrastelor" ; „Bucovina" și „Țara Moților"), scrie : „România, care nu posedă încă o industrie cinematografică, a făcut un mare efort în domeniul filmului documentar. Cele patru filme pe care ni le-a trimis, datorate lui Paul Călinescu, nu sînt cu nimic mai prejos decît cele ale celorlalți participanți".

Apoi, după ce descrie în cîteva cuvinte conținutul filmelor noastre, Jean Noir își încheie astfel reportajul : „Nădăjduiesc că acest Congres, frumoasă și utilă manifestare, să-și îndeplinească din plin rolul său, deschizînd calea schimburilor filmului documentar, acesta fiind unul dintre cei mai buni ambasadori între popoarele care nu se cunosc întotdeauna atît de bine pe cît ar trebui".

O voce din „Off": ce treabă faci tu ?

Într-o zi m-am întîlnit din întîmplare cu un fost coleg pe care nu-l mai văzusem de la terminarea școlii. Bucuria de a-l revedea a fost mare. „Ce faci ?", mă întrebă el. „Cu ce te ocupi ?" „Sînt regizor de film", îi răspund eu cu mîndrie. Fostul coleg dă din cap : „tot chiulangiu ai rămas". „De ce ?", am îndrăznit să intervin. „Păi, ce treabă faci tu ? Stai pe scaun lîngă aparat și spui : mai la dreapta... mai la stînga... mai repede... Nu e bine, încă o dată. Aș vrea să te văd în locul meu : opt ore de serviciu ; scularea în fiecare zi de dimineață, ca să nu pierzi condica ; deplasări în provincie, oboseală, nu poți dormi noaptea în tren..."

Multă vreme m-am gîndit la această reacție, dealtfel sinceră și deloc răuvoitoare. Necunoașterea, neînțelegerea, glumele și jocul aparențelor — în ceea ce ne privea pe noi ca și pe alții — au acreditat false impresii.

Cîte nopți nedormite în căutarea unor soluții, cîtă frămîntare și studiu pînă la stăpînirea unei idei, pînă

la conturarea unor structuri, cîtă încredere și nemulțumirea față de ceea ce ai făcut, cîte coșmaruri cu gîndul la filmările de a doua zi !...

Regizorul francez Louis Daquin spunea pe drept cuvînt : „Meseria de cineast nu are nimic comun cu cea de funcționar. Ea îi este antiteza. În același timp trebuie să fii și anormal de echilibrat și înfiorător de organizat, pentru a domina extravagațele necesare, numeroasele imponderabile, pentru a nu te încurca în această monstruoasă pînză de păianjen..."

Am povestit întîlnirea cu fostul meu coleg pentru a ilustra ce puțin cunoscută era pentru marele public munca noastră. Chiar astăzi, unii dintre spectatori, instalați comod în fotolii, iarna la căldură, vara la aer condiționat, în fața unui film interesant, spumos, alert, agreabil de văzut, sînt înclinați să creadă că pelicula a fost realizată cu aceeași ușurință și comoditate cu care au vizionat ei filmul, ignorînd complet greutățile pe care le-au întîmpinat cineaștii.

Profesiunea de regizor de film era socotită ca o joacă, mai mult sau mai puțin serioasă. O joacă pentru oameni mari. Mereu gîndind la această discuție și la condiția de regizor, ca și a altor direcții de activități, îmi vine în minte imaginea aisbergului. Doar 1/10 din el se vede și ne apare strălucitor, spectaculos. Dar acolo, dedesubt, îi este forța, energia, acolo unde sînt cele 9/10 nevăzute.

RAFF PANORAMIC

Întîmplări neprevăzute și... alte întîmplări
Furmintul
Cum se fierb racii în Deltă

Întîmplări neprevăzute... și alte întîmplări

Eram în Munții Apuseni unde tocmai terminasem exterioarele la „Țara Moților". O întîmplare ce ar fi putut avea urmări grave s-a petrecut în timp ce filmam ghețarul din peștera de la „Scărișoara".

După ce îmi procurasem făcliile de magneziu necesare, am pornit la drum. Peștera fiind departe de sat, nu am găsit acolo decît cinci copii care s-au oferit să ne servească drept ghizi. Copiii aveau între 10 și 12 ani și doar unul dintre ei era flăcău de 18 ani. I-am adunat, le-am dat cîte o făclie, le-am explicat ce trebuie să facă, cum trebuie s-o țină și s-o aprindă și le-am atras atenția, în mod special, că făclia trebuie ferită de apă, deoarece în contact cu apa s-ar produce o explozie, detunînd puternic. Totul era bine pregătit și pus la punct. În timpul filmării însă, unul din copii a aruncat făclia pe jos și aceasta în contactul cu apa a explodat. Puternica detunătură produsă de explozie și amplificată de pereții peșterii risca să producă desprinderea tavanului încărcat cu stalactite și prăbușirea acestuia peste noi. Am strigat cu disperare îndemnînd pe ceilalți copii să nu arunce făcliile din mînă. Copiii au ascultat ! În urma exploziei peștera s-a umplut de fum gros și abia am putut găsi drumul care ne scotea afară. Aici am întreprins o anchetă : „Cine a aruncat făclia ?" Flăcăul de optsprezece ani ! De ce ? Era surd și nu înțelesese din gesturile mele tot ce am spus celorlalți copii.

Altă dată, cu ocazia turnării filmului documentar „Schi de primăvară" am fost nevoit să parcurg distanța Vîrful cu Dor — Omul și să efectuez filmările în aceeași zi. Cerul era senin. Soarele de primăvară puternic. Zăpada imaculată de pe platoul munților Bucegi reflecta nemilos lumina. Obligat să filmez toată ziua, fără posibilitatea de a mă adăposti și fără a purta ochelari fumurii, care să-mi protejeze ochii contra soarelui (pe vremea aceea nu se întrebuința încă așa ceva), razele ultraviolete mi-au ars ochii. Ca urmare, timp de o lună nu am putut lucra, fiind nevoit să stau în casă cu perdelele trase și comprese pe ochi și să am apoi încă multă vreme vederea slăbită.

În iarna 1938 am fost insistent solicitat să filmez concursul de schi „Cupa Bucegilor", ce urma să se desfășoare pe Valea Cerbului. Organizatorii mi-au promis tot sprijinul, asigurîndu-mă că îmi vor pune la dispoziție pe experimentatul ghid Filică Pascu, care mă va însoți și îmi va transporta aparatul și accesoriile necesare filmării. Se prevăzuse o primă etapă la cabana „Vîrful cu Dor" pentru ca a doua zi toți participanții să urce la vîrful „Omul", la startul de plecare a concurenților. Urma să mă întîlnesc cu delegații Federației de schi în gara Sinaia. În ziua respectivă, în gară, nimeni ! ! Am fost nevoit să mă descurc singur și, cu ajutorul unor tineri schiori, binevoitori, care urcau și ei la „Vîrful cu Dor", am cărat aparatele sus la cabană. Oficialii erau de mult acolo — la o țuică fiartă — și luaseră cu ei și pe Filică Pascu ca să le ducă „ruck-sack"-urile. A doua zi, în drum spre „Omul" povestea s-a repetat. Oficialii federației urcau „lejer" cu mîna în buzunar fără să se mai sinchisească de mine — mulțumiți că acum filmarea era asigurată — iar Filică Pascu, în urma lor, le căra sacii...

Eu însumi fiind pasionat de schi, am căutat să dau reportajului o mai mare amploare. Am filmat oficialii dînd startul, cronometrorii, juriul, concurenții pe parcurs în porțiunile cu grad mărit de dificultate, posturile de prim ajutor.

La terminarea concursului, nevoit să-mi strîng aparatele, am plecat printre ultimii. Coborînd la Bușteni, am ajuns din urmă pe Filică Pascu, care își fracturase piciorul și acum abia se tîra, sprijinindu-se într-un băț. Cum în apropiere era un punct de prim ajutor pentru schiori unde poposiseră oficialii, am alergat pînă acolo să le dau de știre cele întîmplate. „Lasă că se descurcă el" a fost răspunsul lor. Revoltat de lipsa de omenie, de atîta indiferență și nepăsare pentru omul care i-a ajutat, cînd am ajuns la București, la montaj, am tăiat din film toate ilustrele fețe ale oficialilor Federației de schi. A doua zi, după apariția jurnalului, Gazeta Sporturilor publica următorul articol : „Într-un recent jurnal O.N.T. găsim cîteva remarcabile efecte de munți, prinse cu ocazia unei excursii făcute cu aparatul cinematografic la Piatra Craiului. Paul Călinescu, regizorul acestei pelicule, a fost excelent inspirat. Dar probabil că evenimentul nu a fost suficient de durabil, căci la „Cupa Bucegilor" Domnia sa nu a luat decît parcursul, neglijînd cu totul să redea amploarea și buna organizare a acestui concurs". O mică răzbunare pentru faptul că nu au mai apărut chipurile oficialilor pe ecran. Eu unul eram satisfăcut, mica mea „operație" avusese efectul dorit.

Trecuseră ani buni de la apariția lui și cinematograful era încă complet necunoscut în multe sate uitate sau în vreun colț de țară mai ascuns de ofensiva factorilor de „civilizație".

Aflați într-un stadiu înapoiat, locuitorii acelor așezări ne priveau adesea cu neîncredere și suspiciune. Îmi amintesc că o tînără fată din Deltă, văzînd că ne apropiem de gospodăria ei, s-a închis înspăimîntată în casă și nu a vrut să mai iasă. Era speriată de acele aparate cu formă bizară, pe care ea nu le mai văzuse.

Nu a fost tocmai ușor să-i explicăm care e rostul lor și ce urmăream noi să facem. Pentru a preîntîmpina în viitor asemenea scene penibile și pentru a cîștiga încrederea și bunăvoința oamenilor, ori de cîte ori era cu putință luam cu mine un aparat de proiecție portabil și, cu o zi înainte de filmare, adunam tot satul, făceam o proiecție cu o peliculă care, mai mult sau mai puțin,

se apropia de viaţa şi îndeletnicirile lor, şi astfel oamenii se „îmblînzeau", deveneau mai binevoitori şi mai sociabili.

Îmi amintesc că pornisem să filmez la Tilişca, sat aruncat pe o coastă de munte, în apropiere de Sălişte, unde portul, datinile şi obiceiurile strămoşeşti se păstrau cu sfinţenie. Ca şi altă dată, cu o seară înaintea filmărilor am organizat pentru localnici o proiecţie în aer liber, pe calcanul unei case. Era un scurt documentar cu subiect de la ţară, în care apărea şi un car cu boi. La sfîrşitul proiecţiei mai mulţi bărbaţi s-au strîns în jurul meu, iar unul dintre ei mi s-a adresat pe ton plin de suspiciune şi mustrare : „Ia ascultă, dom'le ! Cum au ieşit boii ştia din zid ?"...

Peste un deceniu şi ceva, în 1952, aflîndu-mă în Deltă să realizeze „Toamna în Delta Dunării", am văzut în portul Sfîntu Gheorghe o mulţime de bărbaţi şi femei adunaţi la cheu în dreptul unei şalupe : era „caravana cinematografică". Cutreiera satele pescăreşti pentru a împărţi lumină şi cultură.

În seara aceea am asistat, la Sfîntu Gheorghe, la o scenă care mi-a umplut inima de bucurie : operatorul caravanei proiecta un film pe calcanul unei case, tot astfel după cum făcusem şi eu cu ani în urmă la Tilişca. Veniseră acolo pescarii cu femeile, copiii şi părinţii lor şi acum priveau imaginile într-o linişte deplină. Pe la mijlocul filmului s-a pornit o ploaie deasă şi rece, care nu mai contenea.

Spre surprinderea mea, nimeni nu s-a clintit din loc. Uzi pînă la piele, oamenii au urmărit filmul pînă la capăt, cu toate că a doua zi pe toţi îi aştepta o muncă grea.

Fără să vreau, gîndul m-a purtat cu ani în urmă, la fata din Deltă care văzînd aparatul de filmat s-a închis în casă de frică să nu-i facem vreun rău şi la ţăranii din Tilişca care nu ştiau „cum au ieşit boii din zid" şi în acel moment am avut imaginea plastică a schimbării radicale ce s-a produs în conştiinţa oamenilor şi a profundelor mutaţii din societatea noastră.

Documentarul „Toamna în Delta Dunării", primul film românesc în culori, a fost realizat cu ajutorul cinematografiei cehe. Laboratorul nostru de la Buftea, aflîndu-se într-o primă fază de organizare, nu era încă utilat pentru developarea filmelor color. Un operator al studioului Barramdow, Buhomil Vich, a fost angajat să efectueze luările de vederi cu aparatul său propriu şi să urmărească la Praga developarea filmului. Din echipă făceau parte operatorul român Melnic, în calitate de asistent, şi Camelia Cojan, regizor secund. Expediţia a fost însoţită de Prof. dr. Ludovic Rudescu, un foarte bun cunoscător al Deltei.

Secvenţa care ne-a ridicat cele mai multe probleme pentru filmare a fost „colonia de pelicani". Aceste păsări rare au simţurile foarte dezvoltate şi percep apropierea omului de la distanţă, trăiesc în mici ochiuri de apă în mijlocul întinderilor de stuf, în locuri ascunse şi nestrăbătute, acolo unde omul pătrunde cu greu...

Apropierea de colonia de pelicani de la „Lumina" a fost o adevărată expediţie. Plecaţi la ora 4 dimineaţa din satul Crişan, am parcurs cu şalupa o sumedenie de canale şi gîrle, ghioluri şi jăpci. Cînd şalupa nu a mai putut înainta, apa fiind prea puţin adîncă, au intrat în funcţiune lotcile de diferite mărimi. Cu ele am străbătut alte jăpci, alte canale, din ce în ce mai înguste, uneori tîrînd lotcile pe pămînt sau peste plaur plutitor care mustea sub picioarele noastre, pentru ca apoi să traversăm o nouă japcă, o nouă cărare de apă. De la un punct am fost nevoiţi să părăsim lotcile, croindu-ne drum peste plauri prin pădure de stuf. Fiecare dintre noi a luat în spinare cîte un aparat, o lădiţă, trepiedul, un acumulator, formînd un lung şirag ce şerpuia pe cărarea de stuf. Ca să putem traversa un plaur desfundat, am fost obligaţi să ne croim o potecă din scînduri — luasem cu noi cinci bucăţi pe care, pentru a putea înainta, le mutam prin rotaţie, una înaintea celeilalte.

După un drum de 6 ore, ţipetele şi mirosul pătrunzător, specific pelicanilor, ne arătau că sîntem în apropierea lor. Deodată s-a deschis în faţa noastră un spectacol de neuitat, o colonie de peste o mie de pelicani

în continuă mișcare. Emoția mărețului spectacol s-a adăugat la emoția filmării. Ascunși după un smîrc de stuf, pentru a nu fi reperați de păsări, am montat aparatul în cea mai mare liniște, fericiți că avem o zi bună.

Dar fericirea n-a fost de lungă durată : unul dintre pescari angajat să transporte accesoriile uitase motorul aparatului în șalupă ! Era cu neputință să-l mai poată aduce în termen util. Pentru a nu rata filmarea, noi am improvizat dintr-o șurubelniță și un creion un fel de manivelă cu care am putut acționa aparatul cu mîna. Și... n-am ratat.

O întîmplare mai mult sau mai puțin hazlie pentru noi s-a petrecut tot în Deltă, cu ocazia filmărilor din pădurea Letea.

În rezervația naturală Letea, cresc, pe dune de nisip, — ca un capriciu al naturii — stejari bătrîni, de dimensiuni impresionante, în scorburile cărora își fac cuib vulturul de mare și buha. Pe grinduri abundă viperele de stepă ; în special *Vipera Redis*, foarte veninoasă, denumită „Vipera cu corn", o specie rar întîlnită, considerată monument al naturii. La Letea, fiind unicul loc din țară unde mai trăiesc aceste reptile, ne-am deplasat însoțiți de prof. dr. Ludovic Rudescu și prof. M. Băcescu, membri corespondenți ai Academiei, pentru a le filma. Profesorul Băcescu, în postura unui cercetător, protejat de o scurtă de piele, cizme și mănuși groase, urma să scoată din scorbura unui copac o viperă pe care s-o prezinte în fața obiectivului în toată „drăgălășenia" ei. Deplasarea de la Dunăre pînă la locul de filmare am făcut-o cu căruțele. Era o zi frumoasă de toamnă și viperele ieșiseră pe nisipul înfierbîntat, să se încălzească la soare. Nici una în cuib.

Căruțașul nostru, un om cu vreo douăzeci de ani mai în vîrstă decît mine, își găsise o distracție „nevinovată". Lua cu biciul cîte o viperă care lîncezea pe nisip la marginea drumului și o arunca în sus peste capetele noastre. Contorsiunile pe care le făcea vipera în timpul cît plutea în aer erau identice cu cele ce le făcea șfichiul

biciului, încît nu-ți puteai da seama care e vipera și care-i șfichiul. Priveam înspăimîntați !

— „Ți-e frică, moșule ?" mă întrebă el, văzîndu-mă cu părul alb, și, chiuind ca la nuntă, mai aruncă încă o viperă în aer...

Într-o vară, străbătînd Carpații de la Babarunca la Cheia, prin pasul Bratocea, cabana Ciucaș și valea Berei, am rămas impresionat de frumusețea și măreția acestor locuri. Munții Ciucaș meritau o atenție specială. Ceea ce se înfățișa în fața ochilor mei era complet deosebit față de munții pe care îi văzusem pînă atunci. Stînci albe, presărate pe un covor de verdeață, țîșneau parcă din pămînt căpătînd, spre asfințit, formele cele mai bizare și mai fantastice. La punctul denumit „Șaua tigăilor" — ciudată denumire — o aglomerare de stînci, dăltuite ca de mîna unui mare meșter, dau drumețului imaginea unei cetăți.

Privind cu emoție lumea de piatră din fața mea m-am simțit atras de dorința de a întrebuința acest fabulos decor natural pentru a turna, aici, în această ambianță plină de farmec și poezie, un film documentar-artistic : un basm ?... O legendă ?

Cel mai potrivit subiect mi s-a părut a fi *legenda florii de colț* — podoabă rară a munților noștri, plantă decretată monument al naturii. Acesta este scurt-metrajul *(Floarea Reginei)* la care am întîlnit aproape la tot pasul întîmplări pline de neprevăzut.

În acest sens secvența „Nunta lui Făt-Frumos" ne-a dat cea mai mare bătaie de cap. Aș putea spune că a constituit un „test" care ne-a pus la grea încercare nervii, prezența de spirit și ingeniozitatea.

Alesesem ca decor natural vechiul cartier Șchei, din marginea Brașovului, vechi de peste 600 de ani, cu uliție înguste și pitorești, cu o impresionantă atmosferă de basm, iar pentru alaiul care însoțea nunta fetei de împărat am apelat la concursul binevoitor al „Junilor din Brașov".

„Junii" moşteniseră de la strămoşii lor, membrii unor vechi bresle meşteşugăreşti, un obicei popular : în fiecare an la începutul lunii mai se adunau în piaţa Sf. Ilie. Aici bărbaţii se încolonau pe bresle (Albişorii, Roşiorii, Călăraşii) şi porneau călare străbătînd uliţele Şcheiului pînă sus, la poiana „Pietrele lui Solomon", unde împreună cu femeile şi copiii lor sărbătoreau venirea primăverii. Se ospătau, bărbaţii jucau dansuri voiniceşti şi aruncau cu buzduganul.

Costumele „Junilor" erau fascinante, aminteau întrucîtva pe cele ale voievozilor români. Cu asemenea ocazii caii lor erau înşeuaţi cu „harnaşamentul de paradă" ; teltie frumos brodată cu fir de aur, presăl şi căpestre înzorzonate cu metaluri lucitoare. Înfăţişarea junilor, într-adevăr încîntătoare, m-a determinat să le solicit concursul pentru figuraţie. Însă, acum, foarte puţini dintre ei mai aveau caii lor, aşa că am fost obligaţi să ne adresăm Regimentului 6 călăraşi din Braşov să ne împrumute 50—60 de cai, altfel nu am fi putut turna această secvenţă.

Apoi, cu o săptămînă înainte, m-am deplasat, la Braşov, împreună cu Ion Bostan, pe atunci asistent de regie, şi operatorul Wielfried Ott, şi am stabilit împreună, în cele mai mici amănunte, traseul de urmat şi toate unghiurile de filmare pentru a elimina din cadru orice urmă de civilizaţie modernă : lămpi cu lumină electrică, cişmele, stîlpi de telefon etc.

Ca să fim mai siguri noi am luat contact şi cu autorităţile locale cărora le-am explicat tot ceea ce vroiam să facem şi le-am rugat să ne dea concursul pentru a mobiliza un număr important de bărbaţi şi femei, îmbrăcaţi în costum naţional, ce urmau să facă şi ei figuraţie.

Totul fiind pus la punct, am plecat liniştiţi la celelalte treburi, urmînd ca peste o săptămînă să ne înapoiem la Braşov pentru filmare.

În dimineaţa filmării la Braşov : surpriză ! ! Pe toate casele şi porţile din Şchei, pe tot parcursul unde urma să treacă „alaiul împărătesc" scria cu litere cît roata carului „Trăiască Frontul Democraţiei Populare", faţă

de care localnicii au vrut să-şi exprime adeziunea şi entuziasmul ! !

Niciodată nu poţi fi destul de prevăzător ! Pentru a nu compromite filmarea (a doua oară nu am mai fi putut obţine caii şi nici „Junii" nu ar mai fi venit), noi am schimbat traseul pe o stradă paralelă cu cea aleasă.

Am turnat. Dar nu a mai ieşit ceea ce am vrut.

Tot în vederea secvenţei „Nunta lui Făt-Frumos" am amenajat pentru ospăţ, în poiana „Pietrele lui Solomon", o masă rudimentară din scînduri de brad pe care trona, printre altele, şi un tort mare cît roata carului şi un viţel fript la frigare — bineînţeles executate din butaforie.

Participanţii au considerat asta drept bătaie de joc la adresa lor şi s-au hotărît să ne dea bătaie, s-o ţinem minte toată viaţa. Ce se întîmplase ? Autorităţile locale, ca să fie mai sigure că oamenii convocaţi vor veni, nu le-a spus că e vorba de o simplă filmare, ci de o nuntă adevărată la care sînt şi ei invitaţi să participe. Astfel cîţiva oameni mai susceptibili s-au simţit lezaţi. Norocul nostru a fost că doi „juni" binevoitori ne-au avertizat de intenţia acestora sfătuindu-ne prieteneşte să ţinem miliţienii mai aproape de noi şi să plecăm cît mai curînd posibil. Graţie acestui sfat prietenesc am scăpat ca prin gaura acului de o bătaie zdravănă. La ce te poate duce filmul ! !

Furmintul

Într-o toamnă am plecat să filmăm culesul viilor de la Ţelna în apropiere de Alba Iulia, la poalele Trăscăului (nume predestinat), o regiune renumită prin vinurile ei de calitate.

De îndată ce am coborît din maşină, gazdele, foarte primitoare, ne-au întîmpinat cu surîsul pe buze şi o tavă plină cu pahare de ţuică. Ne-au urat bun sosit şi apoi ne-au invitat să le vizităm pivniţa şi să gustăm vinurile. Era mîndria lor.

Răcisem pe drum, aveam nasul înfundat și abia puteam respira. M-am gîndit că umezeala din pivniță îmi va agrava boala, așa că am rugat gazda să nu se supere, dar pentru mine, care am guturai, nu e nimerit să stau în umezeală. „No, scoatiem guturaiul" îmi replică gazda, cu un savuros accent ardelenesc și... luîndu-mă de braț, am coborît în pivniță. Am zăbovit cam mult acolo. Pe butoaiele frumos aliniate, sta scris : Fetească... Riesling... Grasă... Pinot gris... Aligote... Semillion...

Dar licoarea cu adevărat divină, vinul lui Dionysos și al zeilor, dătătoare de viață și sănătate — care nu știu cum a ajuns din Olimp pe meleagurile Țelnei — era Furmintul. Bînd din această dumnezeiască băutură, a doua zi am constatat că guturaiul îmi trecuse.

Gazda avusese dreptate.

La plecarea de la Țelna — drept mulțumire și recunoștință pentru virtuțile tămăduitoare ale Furmintului și ale gazdei, care mi-a „prescris tratamentul", am scris în „Cartea de Aur" a podgoriei, în grai neaoș ardelenesc, următoarele :

FURMINTUL

Ghin zori pînă sara cu clondirul plin,
Placă-ți și poftește ! Stau și beau la jin.
No, că tulai Doamnie ! tătă ziua-l sug,
Că la Țelna musai, jinul are țug.
Curje cum îi apa, dar nu-i ista baiul,
Că pe dată frache scoatie guturaiul !
Că dară e fain și ghie doftorie
Și l-am scris la Cartie, cum ca să se scie.

Cum se fierb racii în Deltă

Filmam documentarul „Toamna în Delta Dunării" și am poposit pentru trei zile în satul pescăresc „Mila 23" de pe brațul Dunărea Veche, vatra părintească a actualului campion mondial și olimpic la canoe, Ivan Patzaichin. Aci am fost găzduit de un pescar gospodar.

Avea o căsuță curată cu pereți albi, proaspăt zugrăviți „ca la mănăstire". În tindă atîrnau, agățați pe sfoară, șiraguri de pește pus la uscat pentru iarnă. A doua zi, cînd m-am trezit, bucuros că în noaptea aceea am scăpat nevătămat de țînțari, am deschis larg ferestrele ca să pătrundă în odaie soarele dimineții. Tocmai în acel moment trecea prin fața ferestrei femeia pescarului, care ducea un lighean plin cu raci de o mărime neobișnuită.

— Unde duci racii ăia ? M-am grăbit eu s-o întreb.
— Îi dau la porc.
— La porc ? ! Am făcut eu ochii mari.
— Ihîî !
— Da' ce, porcul mănîncă raci ?
— Dară cum nu !
— Și cum îi mănîncă ?
— Îi fărîmă ca pe semințe.
— Ca pe se-min-țe ? ! Am îngăimat eu.

Am rămas uluit, nu știam ce să cred. Gazda era o femeie mai în vîrstă și după înfățișare nu părea să-i ardă de glume. Am dat fuga la coteț ca să mă conving.

Porcul se ospăta din plin. Lua încetișor racul dintr-o coastă, ca să nu-l apuce cu cleștele de buză și cînd strîngea o dată din fălci, vorba gazdei, îl fărîma ca pe semințe.

— E un sacrilegiu ! spun eu privind năuc. Femeia ridică din umeri. Apoi, ca și cînd ar fi deslușit ce-am vrut eu să spun :

— Să vă fierb și dumneavoastră cîțiva ?

Ideea nu mi s-a părut a fi chiar nepotrivită. Gazda a luat cîțiva raci din rația porcului, i-a spălat cu apă din Dunăre — altfel de apă pentru preparat mîncare nici nu există în Deltă — a turnat oleacă de apă cu sare într-un ceaun, a băgat racii și i-a îndesat cu piciorul, așa ușor, nu prea tare, ca să nu iasă afară.

— Dară, n-o să-i mănînci cu coajă ? îmi spune femeia văzîndu-mă privind lung, cu ochii holbați, această ultimă operație.

Apoi a acoperit racii cu un fund de lemn și a pus ceaunul pe foc.

Sînt un mare amator de raci, dar raci atît de gustoși ca cei de la Mila 23 nu am mîncat niciodată. Mă întrebam care să fie secretul ? ! Cum i-a preparat gazda ? Am început, deci, să recapitulez tot ce-a făcut ea în comparație cu prescripțiile din manualele de bucătărie : „Se spală racii", i-a spălat... „Se ia o oală mare", a luat... „Se toarnă apă cît să-i cuprindă", a turnat... ce-i drept nu prea multă (nu fiindcă nu ar fi avut destulă în Dunăre)... „Se pune oala pe foc", a pus-o (În carte nu scria că trebuie să îndeși racii cu piciorul, dar nu cred că asta ar fi absolut necesar)... „Cînd fierbe apa se aruncă racii în apa clocotită..." Stop !

Și recapitulînd din nou tot aici m-am oprit. Și am aflat „secretul". Și l-am ținut minte toată viața. Femeia a pus racii într-un ceaun cu puțină apă, a acoperit ceaunul cu un capac și racii au fiert în aburi păstrîndu-și astfel savoarea.

STOP CADRU

Nu toate proiectele ajung la bun sfîrșit
Vinga
Intermezzo sportiv
În derivă...

Nu toate proiectele ajung la bun sfîrșit

În 1942 am fost trimis de O.N.C. la Roma, unde urma să se turneze, în colaborare cu cinematografia italiană (casa I.C.I. — Industrie Cinematografiche Italiane), un film intitulat „Alarmă la Câmpina". Exterioarele urmau să fie turnate în România, iar interioarele și filmările combinate, în studiourile Cinecitta.

Aici, la Roma, a fost primul meu contact cu una din marile industrii cinematografice europene, beneficiara unor serioase investiții care au dat un nou și mare avînt celei de a șaptea arte. Exista un vast complex reprezentat de studiourile „Cinecitta", de platourile de la „Scalera", „Safa", „Titanus", „Tirenia" și „Fert". Numai studiourile Cinecitta, socotite pe vremea aceea drept cele mai mari din Europa, aveau douăsprezece platouri de filmare înzestrate cu toate serviciile necesare producției.

Statul mai înființase „Centro Sperimentale di Cinematografia", acea pepinieră de cineaști, al cărei director era marele regizor și teoretician Luigi Chiarini, și Institutul L.U.C.E. (L'Unione Cinematografica Educativa).

Italienii erau buni tehnicieni, talentați și îndemînateci. Aici am văzut multe și am învățat multe în meseria care mă pasiona.

Cineva spunea însă pe drept cuvînt că: „regia de film nu se învață, se fură".

La sosirea mea la Roma am găsit acolo o echipă de filmare română, care lucra de mai multă vreme la o altă coproducție ce se intitula „Escadrila Albă".

Ion Cantacuzino luase inițiativa constituirii chiar a unei societăți de producție mixtă româno-italiană „Cineromit", în care O.N.C.-ul reprezenta una din părți. Deși acordul nu se încheiase încă definitiv (înființarea societății a avut loc abia în anul 1943), producția de filme începuse încă din 1942.

Scenariul era scris de Ion Sava, care făcea dealtfel și regia filmului.

Pe acest om ales, personalitate artistică de excepție, l-am cunoscut cu ani în urmă, pe cînd era regizor la Teatrul Național din Iași. Mare și talentat regizor, artist cu multiple preocupări : pictor, caricaturist, scriitor și director de teatru, era o fire neastîmpărată, mereu în căutare de soluții și mijloace de expresie noi. Într-o zi, m-am pomenit cu el la studio. Venise de la Iași să mă roage să-i fac un filmuleț din cîțiva zeci de metri, cu umbra tatălui lui Hamlet umblînd pe apă. Sava voia să facă o nouă încercare cu intenția de a mări tensiunea spectatorilor. El voia ca umbra tatălui lui Hamlet să apară ca o fantomă reală pe întreg fundalul scenei care reprezenta cerul și marea.

Studioul nu poseda aparatură sau instalații pentru filmări combinate. I-am promis totuși că voi încerca și îi voi trimite filmulețul la Iași, ceea ce am și făcut.

De atunci nu l-am mai văzut pentru ca întîmplarea să facă să-l regăsesc tocmai la Roma, debutînd într-un domeniu nou pentru el : regia de film.

Locuiam în același hotel și mîncam zi de zi împreună. Am legat cu Sava o trainică prietenie, care a durat ani de-a rîndul, pînă la tragicul ei deznodămînt.

Ne întîlneam deseori cu pictorul de origine română Dimitrie Berea, un excelent portretist, care-și crease un bun renume atît în Italia, cît și în Franța. Inteligent și comunicativ, pictorul era un foarte agreabil amic, așa că l-am „adoptat" în cercul nostru. Mai bine zis, ne-a „adoptat" el pe noi, invitîndu-ne deseori la el acasă. Își amenajase un original atelier în podul unei

case dintr-un șir de clădiri vechi din vecinătatea pitorescului parc Pincio, la intrarea dinspre Via Venetto. Intrarea în atelier se făcea pe o scară din lemn, asemănătoare celeia care urcă în podul grajdului. Dar odată ajuns sus, printre minunatele pînze ale pictorului, te simțeai fermecat de atmosfera de creație care se degaja în tot atelierul.

În același timp cu noi se mai aflau la Roma Lucia Sturza Bulandra și Marcel Anghelescu, interpreți principali ai filmului „Escadrila Albă" alături de actorii italieni Mariella Lotti și Claudio Gora.

Din timp în timp veneau în Italia, pentru a urmări mersul lucrărilor, Ion Cantacuzino împreună cu arhitectul Virgil Antonescu, cel care executase schițele de decor ale filmului.

Într-o zi, mergînd cu Sava la Cinecitta, în timpul turnării filmului mi-a fost dat să asist la o scenă de tot hazul : Lucia Sturza Bulandra, care interpreta rolul mamei unei tinere aviatoare — Mariella Lotti — urma să dea acesteia o replică în limba română. Din întîmplare, replica cuprindea cîteva cuvinte care în italiană aveau un înțeles de-a dreptul pornografic. Lucia Sturza Bulandra, într-o postură marțială și cu morga ei bine cunoscută, necunoscînd corespondentul cuvintelor românești în limba italiană, a început să debiteze cu convingere și patos replica respectivă, spre stupefacția tehnicienilor italieni și a fetelor de la machiaj, care o priveau uluite. Mirare. Reacții diverse. Haz general. Ultima care a priceput a fost însă chiar Lucia Sturza Bulandra.

Dar să revin la filmul meu.

Scrierea scenariului pentru care mă dusesem acolo a durat patru luni. Colaboram cu Orio Vergani și G. Conti, doi reputați gazetari italieni, dar care, din păcate, nu cunoșteau tehnica realizării unui asemenea gen de scriere. Dandy, directorul casei I.C.I., nemulțumit de cum a ieșit scenariul, mi-a încredințat mie singur sarcina de a-l reface. Din acel moment între mine și dactilografă s-a născut o colaborare *„sui generis"*.

În timpul şederii mele la Roma, învăţasem destul de bine limba italiană, cunoşteam mulţi termeni uzuali, mă descurcam destul de uşor, dar nu într-atîta încît să-mi permit să scriu un text de o asemenea structură.

Cunoşteam mult mai bine franceza şi atunci am recurs la o stratagemă. Colaboratoarea mea, dactilografa, înţelegea destul de bine limba franceză, dar nu o stăpînea îndeajuns, în schimb vorbea curent germana. Eu îi dictam în limba franceză şi în momentul în care ea avea vreun dubiu asupra unei fraze, sau întîlnea un cuvînt de al cărui sens nu era prea sigură, îmi cerea lămuriri în limba germană, pe care eu la rîndul meu o înţelegeam relativ bine.

Astfel, datorită acestei „simbioze", acestui „triunghi lingvistic", s-a născut un scenariu scris în limba italiană.

De data aceasta, scenariul a trecut examenul cu succes şi eu m-am înapoiat în toamnă la Bucureşti pentru a scrie decupajul şi a organiza şi pregăti filmările. În vara următoare, conform înţelegerii cu casa I.C.I., m-am înapoiat la Roma. Aici lucrurile tergiversau. Directorul casei Dandy mă amîna de la o zi la alta, iar eu nu găseam explicaţia acestei amînări. Curînd însă enigma a fost dezlegată.

Pe front, trupele anglo-americane debarcaseră în sudul Italiei la Pantelleria şi acum pentru italieni filmul nu-şi mai găsea rostul. Evenimentele s-au precipitat şi eu m-am înapoiat în ţară. Momente de maximă importanţă pentru întreaga lume şi pentru România se apropiau.

Nu toate proiectele ajung la bun sfîrşit.

Dar, din nefericire, aceasta nu a fost nici singura nici cea mai preţioasă acţiune pe care nu am realizat-o.

Către sfîrşitul carierei mele, în anul 1967, am propus studioului cinematografic Bucureşti să ecranizeze cunoscutul roman al lui Radu Tudoran „Toate pînzele sus", lucrare ce oferea un bogat şi inedit material pentru un film ştiinţifico-geografic, de aventuri. Erou, cum bine se ştie, era un inginer român, iar textul, plin de nerv, de tensiune, avea mari virtuţi educative, în special pentru tineret.

Scriitorul Radu Tudoran şi studioul au fost de acord cu propunerea mea, aşa că am încheiat un contract pentru scrierea scenariului literar.

Entuziasmat, am trecut la fapte, cu „toate pînzele sus" ! Am făcut propunerea ca filmul, care se preta la o supraproducţie, să fie realizat în coproducţie cu o casă străină, pentru ca unele exterioare, cu pronunţat caracter exotic, să poată fi filmate într-un decor natural adecvat.

La capătul unui an de muncă la scenariu, deviz, propuneri, şedinţe, discuţii, studioul îmi face cunoscut, în 1968, următoarele : „Întrucît pînă în prezent studioul nostru nu a găsit o casă producătoare străină care să asigure, în condiţiile unei coproducţii, o parte a mijloacelor materiale necesare realizării în bune condiţii a filmului «Toate pînzele sus», scenariul dumneavoastră a fost trimis la portofoliu".

Punct ! Şi gata !

Astfel, fără vînt prielnic, şi primul şi ultimul meu proiect de film artistic au eşuat.

„Toate pînzele sus" a fost realizat totuşi mai tîrziu la televiziune, sub forma unui serial pentru copii. Lucrat cu mijloace mai modeste, filmul a avut audienţă în rîndul micilor telespectatori şi a fost bine apreciat. El nu a fost însă filmul visat de mine... M-am bucurat însă că s-a făcut !

Vinga

În timpul celui de-al doilea război mondial, O.N.C.-ul a trecut în subordinea Marelui Stat Major al Armatei, întregul personal tehnic şi administrativ fiind mobilizat pentru lucru.

Cinematografia a fost împărţită în două eşaloane. Primul, care cuprindea pe reporteri, o parte din serviciul de montaj, a fost evacuat la Tîncăbeşti, în apropierea Bucureştiului, sub conducerea directorului Mihai Puşcariu, iar al doilea eşalon, care cuprindea restul personalului tehnico-administrativ, aparatura tehnică de studio

și aparatura laboratorului, împreună cu o a doua mașină de developare, ce urma să fie instalată acolo, precum și serviciul de difuzare a filmelor cu depozitul respectiv, a fost evacuat la Vinga, o comună situată pe șoseaua dintre Timișoara și Arad. Șeful acestui eșalon am fost numit eu în calitate de subdirector al studioului. Tot aici s-a format și o restrînsă echipă de filmare compusă din operatorii Ștefan Dominicovschi, W. Ott și cu mine, necesară unor eventuale filmări în această zonă.

Inițial se hotărîse ca acest al doilea eșalon să fie evacuat la Timișoara, în clădirea școlii „Notre Dame" și am fost trimis acolo cu puțin timp înainte, pentru a pregăti evacuarea. La Timișoara, surpriză ! Școala „Notre Dame" era amplasată chiar lîngă uzina electrică, obiectiv vulnerabil, vizat în primul rînd de aviație ! Am încercat să găsesc o altă clădire mai bine amplasată pe care s-o propun dar n-am reușit. Toate erau repartizate altor instituții.

Atunci m-am hotărît să cer aprobarea de a evacua eșalonul la Vinga, comună mai îndepărtată de cele două mari centre industriale. Între timp a început însă seria bombardamentelor aeriene asupra Bucureștiului. Nu mai era timp de pierdut, nu mai era vreme de rapoarte, nu se mai putea aștepta.

Mi-am asumat deci răspunderea și am organizat, cu consimțămîntul direcției, evacuarea eșalonului la Vinga.

Inițiativa luată de noi s-a dovedit mai tîrziu bine venită. Atît Timișoara cît și Aradul au fost puternic bombardate.

Ce m-a determinat să aleg comuna Vinga nu este chiar așa greu de explicat. Comuna avea o uzină electrică proprie, cu un debit suficient pentru a acoperi necesitățile laboratorului, și o veche moară ieșită din uz, unde putea fi instalată a doua mașină de developare. Locuitorii comunei erau în majoritate buni gospodari, aveau locuințe frumoase și curate unde puteau fi cazați în bune condiții cei șaptezeci de tehnicieni și salariați, unii dintre ei însoțiți de familie.

Se putea crede că noi cei de la Vinga, fiind mai departe de punctele aglomerate și la adăpost față de

pericolul bombardamentelor, resimțeam mai puțin psihoza războiului și duceam, aici, o viață mai tihnită. Evident că nu era așa. Tensiunea, grijile, neliniștile ne urmăreau în egală măsură.

Dimineața oamenii erau mai calmi, mai liniștiți, erau ocupați cu lucrările pe care trebuiau să le îndeplinească. După masă însă gîndurile negre începeau să-și facă loc. Trebuia găsită o soluție. Exista tentația de a merge la Timișoara, dar cei mobilizați pentru lucru nu aveau voie să părăsească localitatea fără un motiv valabil. Atunci...

Intermezzo sportiv

În marginea satului era un crîng presărat cu mici poieni, un fel de zăvoi care aparținea comunei. Un grup restrîns de colegi am hotărît să amenajăm acolo un teren de volei. Era un sport la îndemîna oricui, puțin costisitor ca amenajare și mai ușor de organizat. Am cumpărat de la Timișoara un fileu și o minge și cu ajutorul oamenilor din sat am nivelat și am trasat terenul. Acum, în fiecare după-masă, în timpul liber, ne întîlneam acolo.

Ceilalți colegi și oameni din sat, care nu cunoșteau jocul, veneau să privească. Astfel am cîștigat, în scurt timp, un număr suficient de adepți — printre colegii noștri și tineretul din Vinga — și s-au format două echipe complete, ba chiar trei.

De mare ajutor ne-a fost fiul farmacistului din localitate. Datorită lui noi am putut procura și o masă de ping-pong și un lot de popice. Astfel, cu prețiosul concurs al comunei, cu oameni gata să dea o mînă de ajutor, am putut amenaja încă un teren de volei și o popicărie.

Acum, în fiecare după-amiază colegii și tineretul din Vinga erau nelipsiți de pe terenul de sport. Numărul „suporterilor" noștri s-a dublat și el.

În scurt timp, cu prețiosul sprijin al locuitorilor din Vinga, baza noastră sportivă a crescut simțitor.

Aveam la dispoziție două terenuri pentru volei, o popicărie, un teren de tenis, două mese de ping-pong și chiar un teren de fotbal (vechiul islaz comunal). Eram, aș putea spune, o adevărată asociație sportivă.

Și, pînă la urmă, chiar așa s-a și întîmplat. Atît locuitorii cît și unii dintre noi, în special Dominicovschi, Louis Haralambie și Ott, cei mai inimoși parteneri, au venit cu propunerea să oficializăm această acțiune a noastră constituindu-ne într-o asociație sportivă pe care s-o înscriem în mod oficial la Oficiul Sportiv Român.

La început nu am fost de acord cu această propunere, mi s-a părut neserioasă. Dar pînă la urmă, ca orice om care a îndrăgit întotdeauna sportul, am cedat și ne-am apucat de treabă. Am redactat statutul asociației cu denumirea „Asociația Sportivă Vinga" (A.S.V.) creată în scopul de a răspîndi printre membrii săi foloasele educației fizice, păstrarea sănătății fizice și morale, precum și întărirea legăturilor de colegialitate. Am întocmit apoi actul de constituire a asociației, semnat de toți membrii săi și am ales organele de conducere. În funcția de președinte al A.S.V. am fost ales eu, în aceea de vice-președinte, fiul farmacistului și secretar, Louis Haralambie. Spre marea noastră satisfacție, „Asociația Sportivă Vinga" a fost recunoscută de forurile superioare ale O.S.R.-ului.

Și toată isprava asta a pornit de la o simplă partidă de volei.

În derivă

După cum era ușor de prevăzut asociația noastră nu a avut viață lungă. Într-o dimineață, la scurt timp după actul istoric de la 23 August, am fost chemat la telefon de un prieten din Fălticeni, maiorul Dumitru Ciocan din garnizoana Timișoara, care m-a anunțat că trupele germane masate în Iugoslavia se vor retrage pe ruta Timișoara-Arad. Să fiu prevenit și să iau toate măsurile necesare pentru a ne pune la adăpost, deoarece se bănuiește că trupele germane înverșunate vor distruge totul în calea lor. Ar fi mai bine, mi-a spus el, să ne retragem pe drumuri lăturalnice spre Lugoj. Așa am făcut. Chiar din seara aceea o parte din salariați, în special cei care aveau copii, au plecat cu trenul spre București.

Am reținut la Vinga numai cîțiva mașiniști și electricieni, oameni de nădejde, să păzească materialele, care pe moment nu aveam cum să le transportăm. Pentru operația asta ne trebuiau cel puțin zece vagoane de marfă și noi nu făcusem încă nici un demers în această privință deoarece nu primisem încă ordinul de a ne înapoia la București. Unicul nostru mijloc de transport era un microbuz care, în situația survenită, trebuia neapărat pus la adăpost. A doua zi l-am încărcat cu o parte din aparatele de luat vederi mai de preț și împreună cu Dominicovschi, Posmantir și încă doi colegi am plecat, pe căi ocolite, prin Fibiș, Bogota, Topolovăț, la Lugoj, urmînd ca de acolo să mă duc cu trenul la Timișoara să încerc să obțin vagoanele necesare pentru transportul materialelor. Nu eram prea convins că hotărîrea luată ar fi cea mai bună.

Drumul pînă la Lugoj a fost pentru noi un adevărat calvar. Șoselele desfundate, lipsa unei hărți și a tăbliților indicatoare de direcție ne-au obligat să parcurgem drumul foarte încet și abia pe la ora opt seara să ajungem în comuna Topolovăț situată pe șoseaua națională Timișoara — Lugoj. Ajunși aici, am respirat ușurați. Pînă la Lugoj nu mai erau decît 20—25 km, încît noi ne consideram ca și ajunși. Însă, la ieșirea din Topolovăț, ne-am întîlnit cu trupele sovietice, un șuvoi neîntrerupt de camioane, motocicliști, tancuri, trupe motorizate care se scurgea în sens invers direcției noastre. Se înserase. Nu aveam șofer, conduceam cu schimbul — Dominicovschi și cu mine. Circulam cu luminile stinse ca să nu fim reperați de aviația germană. Riscam ca în orice moment să ne ciocnim cu valul de mașini ce ne venea din față. În asemenea condiții abia am reușit să parcurgem cei 20 km, cît mai rămăseseră pînă la Lugoj, în cinci ore.

A doua zi am aflat că trupele române au deschis un front de rezistență la sud de Timișoara. Acum aveam timpul necesar să mă înapoiez la Vinga și să mai iau o parte din aparatele rămase acolo. Cu ajutorul dat de prietenul meu care ajunsese la Lugoj, înaintea noastră, am obținut de la armată un camion. Îmbrăcat într-un costum ofițeresc, al maiorului, pe care „l-am degradat", scoțîndu-i tresele de pe epoleți și înlocuindu-le cu însemnele gradului de sublocotenent, și „înarmat" cu un ordin de serviciu, m-am înapoiat la Vinga, însoțit de doi ostași, de unde am mai luat o parte din aparatura rămasă acolo. Apoi, în aceeași zi, ne-am înapoiat la Lugoj. Am obținut și un vagon de marfă în care am încărcat mașina și toată aparatura adusă de noi.

Vagonul era garat pe o linie paralelă cu un tren cu muniție. Îmbarcarea mașinii am făcut-o după ce s-a înserat, pe întuneric, încadrată pe stînga și pe dreapta de cei doi ostași români. Îmi era teamă că, văzîndu-se o mașină particulară, să nu fie oprită și noi nu prea aveam timp de explicații. În mod inexplicabil, la înapoiere, în drum spre casă am fost cuprins de un calm desăvîrșit, un fel de euforie. Era o noapte de august, senină, cu cerul plin de stele sclipitoare. Străzile erau pustii. Lătratul cîinilor auzit din depărtare sporea, parcă, impresia de liniște și calm... Deodată o rachetă luminoasă lansată de undeva din apropiere a învăluit orașul într-o suavă lumină albăstruie. Acompaniată de focurile de armă trase de sentinele din gară părea mai curînd un fascinant joc de artificii. Pericolul era mare, dar noi încă nu-l realizam integral.

Mergeam încet, liniștit, parcă pentru a prelungi liniștea care se așternuse în sufletul meu. Abia cînd am intrat în casă unde am fost cazat, la un pensionar, fost mecanic de locomotivă, m-a apucat îngrijorarea. Dar aveam impresia că trecusem greul.

A doua zi vagonul nostru a fost expediat la București însoțit de Dominicovschi, Posmantir și ceilalți doi colegi, iar eu am plecat la Timișoara pentru a obține celelalte vagoane necesare transportului de materiale. La Direcția C.F.R. a regionalei Timișoara am întîmpinat

multe greutăți datorită numărului mare de vagoane pe care-l solicitam. Aveam nevoie de cel puțin zece vagoane de marfă deoarece aparatura de laborator și celelalte aparate tehnice nu erau împachetate în lăzi de lemn și, bineînțeles, nu puteau fi încărcate în „vraf". După circa două săptămîni am obținut cele zece vagoane. La Vinga am încărcat, lucru aproape de necrezut pentru mijloacele de care dispuneam, am încărcat cu prețiosul ajutor al oamenilor din sat, care nici de data asta nu s-au desmințit, cele zece vagoane de materiale într-o singură zi. Am însoțit apoi trenul alături de mașiniștii și electricienii noștri pînă la Timișoara și numai după ce m-am asigurat că garnitura a căpătat calea liberă, am luat și eu un tren de persoane și m-am înapoiat la București.

...Și astfel s-a încheiat pentru mine „secvența" Vinga.

POVESTEA UNUI FILM

Începutul...
Pornind de la realitate
Despre specialişti
De la viaţă la film
Mergem înainte
Heeei-rup !... Bum !
Un document autentic

Începutul...

În perioada dinainte de război nu se putea vorbi despre o producție românească de filme artistice. Cele cîteva filme de nivel foarte modest, realizate cu mijloace improvizate, constituiau doar preistoria filmului românesc. Transformările revoluționare din țara noastră în perioada de după 23 August au creat condițiile dezvoltării și înfloririi unei cinematografii naționale și, ceea ce este mai important, au acordat artei cinematografice locul cuvenit.

Ar fi greșit să se creadă că ampla revoluție cultural-educativă s-a desfășurat pe un teren neted, fără obstacole și greutăți, pe o linie constant ascendentă.

Dacă greutățile tehnico-organizatorice erau depășite de la o zi la alta (baza tehnico-materială creștea, se formau noi cadre de tehnicieni etc.), acum se iveau noi probleme de creație ideologico-artistice care le luau locul.

Multe greșeli, inerente poate începutului, și-au făcut locul. Mai ales acum, analizate în perspectiva timpului, dimensiunile lor apar reale și evidente. Dar dincolo de greutăți și greșeli se năștea limpede și cu nebănuite energii prima etapă a cinematografiei noastre socialiste.

Din păcate, în acest moment de cotitură, unii dintre directorii care au ținut în mînă timona cinematografiei nu au avut de fapt nici o legătură cu această artă, situație

care a obligat conducerea ministerului să facă dese schimbări (un coleg de la studio făcuse cîndva o statistică din care reieșea că într-un timp relativ scurt, de 20 de ani, la conducerea studioului s-au perindat nouăsprezece directori, în funcții mai mari sau mai mici, care au comis greșeli mai mici sau mai mari).

Nu o dată în asemenea situații nu s-a acordat încrederea oamenilor care dăduseră dovadă de capacitate creatoare și de competență profesională, deși aceștia erau la îndemînă, fiind angajații studioului (eram trei regizori : Jean Mihail, Jean Georgescu și cu mine).

Mulți s-au crezut „specialiști", dar realitatea i-a contestat și timpul nu a manifestat indulgență.

Ne confruntam cu un adevăr sesizat exact în plan teoretic de marele regizor francez René Clair, în cartea sa „Reflexion Faite". Acesta scria : „Atingem aici una din anomaliile cinematografului : dacă un oarecare ar îndrăzni să dea sfaturi unui inginer, acesta ar face totul pentru a invoca calculele care ar obliga pe ignorant, dacă nu la respect, cel puțin la tăcere. Dar un oarecare, cînd este vorba de cinema, își permite să-și dea sau să-și impună părerea față de cei mai buni artizani, să aprecieze un scenariu, munca unui regizor, jocul unui interpret. Este drept că oameni competenți nu sînt mulți în cinema, dar trebuie să spunem că rareori dirigenții fac apel la ei".

La un moment dat, am încercat să mă consolez cu ideea că și în alte părți lucrurile s-au petrecut la fel ca la noi... dar asta nu era o consolare.

Dealtfel, lupta pentru calitate, pentru specializare și competență a funcționat și în această perioadă, iar astăzi este un deziderat actuala expresie a nevoii continue de perfecționare, de competitivitate, de creștere. Ea a presupus atunci tensiuni, conflicte, modificări de ierarhii, dar un constant sens ascendent, ferm și dincolo de toate greutățile.

Pornind de la realitate

În toamna anului 1947 am turnat în apropiere de Mediaș construirea conductei de gaz metan, primul nostru șantier de muncă voluntară Agnita-Botorca.

Un an mai tîrziu, încurajată de succesul obținut cu acest documentar și de interesul pe care l-a stîrnit munca voluntară în rîndul tineretului, conducerea studioului a luat hotărîrea să turneze un film artistic de lung metraj, care să oglindească elanul muncii voluntare a tinerilor brigadieri de pe șantierul național al liniei ferate Bumbești — Livezeni.

Realizarea filmului, care a deschis drumul cinematografiei noastre socialiste, mi-a revenit mie. Dacă la documentarul Agnita-Botorca faptele de viață se înfățișau firesc, de la sine, acum, pentru noul film artistic — deși la bază stătea aceeași temă a muncii voluntare, a elanului constructiv al tineretului nostru, a entuziasmului pus în slujba înălțării noii vieți a României —, era neapărat nevoie de un scenariu bine închegat.

Consecvent acțiunii de a colabora și de a atrage în cinematografie oameni de maximă valoare, alese condeie ale scrisului românesc, convins fiind că adevărata artă se face numai cu artiști autentici, m-am adresat pentru scrierea scenariului dramaturgului Mircea Ștefănescu.

Nu-l cunoșteam pînă atunci pe Mircea Ștefănescu, văzusem numai cîteva spectacole cu piesele lui : „Veste bună", „Acolo departe", „Casa cu două fete" și rămăsesem încîntat de marea lui sensibilitate, de capacitatea lui de a crea personaje și conflicte, de modul în care își construia și își conducea compoziția dramatică.

Criticul N. Carandino spunea despre el : „Caracteristică în scrisul de teatru al lui Mircea Ștefănescu este tehnicitatea. Se vede din economia pieselor, chiar a celor mai slabe, că autorul știe «să le facă». Nu este vorba de o slăbiciune *in abstracto*. Mircea Ștefănescu scrie teatru așa cum un virtuoz cîntă la pian".

La solicitarea mea, Mircea Ștefănescu a acceptat imediat să scrie scenariul. Am trasat împreună liniile

conducătoare, stabilind că scenariul trebuie să releve bucuria omului care transformă natura, entuziasmul, munca încordată și plină de avînt a tinerilor brigadieri voluntari, care, alături de muncitori și tehnicieni, înfăptuiau linia ferată Bumbești — Livezeni.

În linii mari : un film optimist despre tineret, cu tineret, pentru tineret. Un elogiu adus tinerilor brigadieri voluntari.

Curînd, am înaintat „synopsis"-ul directorului studioului care a fost de acord cu cele propuse și noi am plecat pe șantier pentru a ne documenta. Dar la înapoiere...

La înapoiere, tot ceea ce stabilisem cu directorul înainte de plecarea noastră pe șantier nu mai era acceptat, nu mai era acum socotit potrivit. De ce ? În lipsa noastră și-au făcut apariția cîțiva „specialiști" din categoria celor de care vorbeam înainte.

Despre specialiști

Pentru a ilustra mai bine în ce sens acționau nefavorabil „specialiștii" la realizarea filmului „Răsună Valea" (și nu numai la el), redau mai jos cîteva fragmente dintr-un cuvînt al lui Mircea Ștefănescu, din mai 1954 :

„...Se împlinesc în vara asta șapte ani de cînd am scris scenariul primului nostru film artistic de după 23 August : Răsună Valea. Departe de mine gîndul de a mă scutura de răspunderea greșelilor pe care le-am făcut cu această primă încercare cinematografică, dar dacă țin să evoc aici greșelile altora — adică acele „sfaturi"... — e că din fapte se învață mai multe decît din teorii.

Acum șapte ani, compartimentul cinematografiei din Ministerul Artelor era condus de un director foarte tînăr, un tovarăș inimos și dornic să facă treabă... dar... foarte nevinovat în materie. În schimb, secretarul general al ministerului era un om foarte inteligent. Cînd i-am spus primului că înțeleg să prezint pe brigadierii de la

Bumbești-Livezeni în atmosfera voioasă a tinereții lor, cu glumele care le însuflețesc în fiecare clipă munca, tînărul director a rămas uluit :

— Cum ? ! mi-a spus — dar noi vrem o dramă !

Nemulțumit cu acest plural — „noi" — m-am adresat atunci secretarului general, care a înțeles imediat că, pentru a arăta spectatorului efortul impresionant al celor 7 000 de brigadieri care și-au părăsit satele pentru a construi un nou colț de țară, e suficient să-i urmărim în entuziasmul neobosit al muncii lor, în bucuria acestei munci, care se desfășoară sub toate aspectele cuceritoare ale adolescenței... A înțeles că nu e nevoie să complicăm acest scenariu cu sumbre momente melodramatice, artificiale și lipite — și că e de ajuns să înfățișăm în final rezultatul acestei munci uriașe (cale ferată, poduri, tuneluri, parapete și viaducte), pentru ca spectatorul să se convingă că acolo, la Bumbești-Livezeni, în rîsete, glume, farse, veselie — dar și disciplină și spirit de răspundere — s-a creat o vastă operă de construcție socialistă care merită să fie cunoscută, aplaudată și imitată.

Totul ar fi putut să meargă bine dacă tînărul director n-ar fi avut un stat major de „specialiști", care s-au băgat pe fir... adică în scenariu. Bineînțeles, nu mă refer aici nici la regizorul filmului, nici la asistentul lui, care ei — ca oameni de meserie — nu erau „specialiști", ci niște simpli figuranți în discuție, care de cîte ori voiau să spună ceva, li se dădea să înțeleagă că ei „nu se pricep"... Și, cu ajutorul „specialiștilor"... de la versiune la versiune, veselia și comedia au fost din ce în ce mai înghesuite, mai îmbrîncite, pînă ce au fost date aproape afară.

Plecînd pe șantier pentru documentare, împreună cu Paul Călinescu și Ion Bostan, am găsit acolo cinci mii de brigadieri, urmărindu-i atît la lucru, cît și în orele de repaus, în dormitoare, pe terenurile sportive, în sălile de mese, în cluburi. Și trebuie să fac această mărturisire, că a fost prima mea lecție după 23 August și că ea s-a făcut cu prisosință resimțită în a doua versiune a sce-

nariului, versiunea autentică și tinerească. E tot ce a rămas mai bun în scenariul care a mai suferit apoi și alte modificări...

O obiecție care se ridica era aceea a intrigii sentimentale. „Specialiștii" spuneau că ei „au auzit" că nu există brigadiere pe șantier. Or, noi le văzusem...

— Chiar dacă există... mi s-a spus, acolo se muncește. Nu se poate dragoste între un brigadier și o brigadieră !

Partea dificilă era că scenariul avea nevoie de o intrigă sentimentală și — cum ezitam să imaginez o idilă între doi brigadieri — „specialiștii" s-au dat bătuți în fața acestui argument.

După a cincea versiune, scenariul a fost aprobat. Am răsuflat ușurat și am plecat să mă odihnesc la Sinaia. Dar se spune că fericirea e de scurtă durată... Cînd stam mai liniștit pe balconul unei vile, cugetînd la bucuria sufletească pe care o ai după ce ai terminat o muncă... mă pomenesc deodată că intră în curte, în mare viteză, o mașină. La volan, tînărul director, care, înainte de a stopa, îmi strigă :

— Ce facem cu naționalizarea ?... nu se poate să nu băgăm și noi naționalizarea în film.

Zic :

— Păi de ce ?

Zice categoric :

— De-aia !

În fața acestui argument invincibil, am lipit scenariului o scenă cu naționalizarea, care cădea exact ca musca în lapte — cu atît mai mult cu cît filmul era în curs de turnare și scenariul nu mai putea fi modificat în raport cu acest proaspăt eveniment politic.

Vă spuneam că recunosc greșelile pe care le-am făcut personal în acest scenariu. Dar prima pe care o recunosc — și care vine ca o primă concluzie a celor povestite — este că, plictisit de atîtea hărțuieli, nu mi-am apărat cu destulă dîrzenie convingerea și am cedat...

N-a fost singura mea greșeală... Dar celelalte, cel puțin nu le-am făcut eu. O să mă întrebați : dar cine le-a făcut ?... Păi n-aveam „specialiști" ?"

Îmi amintesc și acum umorul grav cu care Mircea Ștefănescu făcea, în perspectiva timpului, radiografia-lecție a acelui moment din istoria cinematografului românesc. Cum această „istorie" este și propria mea „istorie", Mircea Ștefănescu a vorbit atunci și pentru mine.

Sigur, „Răsună Valea" a fost un film cu anumite slăbiciuni mai ales judecat cu exigențele de astăzi. Dar povestea lui nu poate fi scoasă din istoria scrisă și nescrisă a filmului românesc.

De la viață la film

După ce scenariul căpătase forma definitivă (așa credeam noi, așa speram) am plecat în luna septembrie, împreună cu echipa, pe Valea Jiului, să filmăm exterioare. Abia acum au început greutățile pentru regie.

Ce frumos sună cuvintele „Pionier al filmului românesc" ! Dar cîte întîmpină bietul pionier !...

Hotărîrea de a face filmul a fost luată mult prea tîrziu, cînd lucrările de pe șantierul Bumbești-Livezeni se găseau într-o fază finală, linia ferată fiind aproape gata. Acest fapt ne-a îngreuiat mult munca, noi fiind obligați să filmăm scenele de început abia în primăvara următoare, reconstituind aspectul inițial al șantierului de pe Valea Jiului la cariera de piatră Bartholomeu de lîngă Brașov. Greutatea, de ordin artistic, consta în aceea că secvențele filmate acolo trebuiau să se integreze perfect în materialul turnat cu atît de mult timp înainte, pe Valea Jiului.

Modificările aduse scenariului, de la o zi la alta, chiar în timpul filmărilor de pe șantier, ne-au creat o stare de neliniște continuă. Împănat cu secvențe lăturalnice, schematice, care rupeau cursivitatea narațiunii, despuiat de unitate, filmul își pierdea, văzînd cu ochii, datele lui particulare, originalitatea, mica sau marea lui valoare.

Bineînțeles că aceste neprevăzute și nedorite adaosuri erau cerute de directorul studioului, sfătuit de „specialiștii" săi, în dorința ca filmul să cuprindă și absolut toate schimbările revoluționare care surveneau în timpul filmării.

Toate aceste evenimente, foarte importante dealtfel, nu se implicau organic și firesc în filmul nostru, ele ar fi trebuit, de fapt, să constituie tema altor filme care, dezvoltate corespunzător, să ilustreze, fiecare în parte, diversele momente ale revoluției noastre socialiste.

Și mai era o dificultate (Într-un anume fel, obiectiv fiind, astăzi, amintindu-mi unele dialoguri, zîmbetul domină supărarea). Multe lucruri nu se știau. Pur și simplu nu se știau. Ceea ce în fond nu este nici dramatic, nici condamnabil. Devenea însă grav cînd, pe fondul necunoașterii, se puteau formula „sugestii", iar cel care le enunța, „specialistul", nu cunoștea deosebirea dintre o „poveste cu cuvinte" și o „poveste cu imagini".

Problema cea mai grea de rezolvat pentru regie a constituit-o turnarea exterioarelor acestui film artistic cu subiect și interpreți în condițiile unui documentar, pe un șantier care se afla în plină activitate.

Documentar, e puțin zis ! Filmările aveau mai curînd caracterul de actualitate, din moment ce brigadierii nu-și întrerupeau lucrul pentru a ne da posibilitatea să turnăm. Ei voiau să termine linia ferată. Noi, să facem un film bun.

Poate ar fi trebuit să nu accept să lucrez filmul în asemenea condiții. Dar era nevoie de el. Și voiam, da, voiam să realizăm acest subiect. Și nu numai eu. Toată echipa.

E de la sine înțeles că un asemenea scenariu nu s-ar fi putut turna după formula „Ciné Vérité"-ului preconizată de regizorul american Richard Leacock : „iau tot ce-mi iese în cale, arunc mult și păstrez cîteva scene pe care le semnez".

Deci, sarcina mea de căpetenie era să îmbin în mod fericit latura artistică a filmului cu cea documentară, într-un tot unitar. Actorii să nu apară drept niște muncitori stîngaci și brigadierii drept niște actori rataţi, timoraţi de ochiul rece al aparatului de filmat.

„Răsună Valea" are marele merit de a fi constituit nu numai piatra de temelie a filmului nostru contemporan-realist, dar și o autentică școală de cinema. Aici, pentru prima dată, actorii noștri, părăsind scena, au venit să filmeze pe un șantier în vîrful munților, printre stînci, buldozere și explozii adevărate.

Artistul poporului Radu Beligan se destăinuia undeva : „La început simțeam că ne fuge terenul de sub picioare, neavînd publicul spectator alături, pentru a ne ghida după reacțiile sale. Pînă ne-am obișnuit cu condițiile de muncă specifice cinematografiei, intervențiile regizorului, întreruperile sale în timpul unei scene ni se păreau absurde, lipsite de politețe, iar veșnica lui nemulțumire, și mai sîcîitoare. A fost greu să suportăm formulări de genul „N-a fost bine, se mai filmează o dată !... A fost bine, dar încă o dată ca să fie și mai bine !" Trebuia să deprindem mînuirea acelei nărăvașe mașini de perforat pe care minerii au botezat-o „pickhamer", să muncim suspendați pe frînghii pe stîncile abrupte, să încărcăm într-o viteză infernală vagonetii și roabele, fără să ne accidentăm. Altfel riscam să nu putem reda veridic acea atmosferă supraîncălzită de muncă și de dăruire totală a tinerilor brigadieri".

În afară de Radu Beligan, care mai jucase în film, actori de vază din teatrele bucureștene ca : Marcel Anghelescu, Geo Barton, Eugenia Popovici, Pop Marțian, Ion Talianu, Nicolae Sireteanu, Maria Voluntaru, Marcel Enescu, Al. Ionescu-Ghibericon, Constantin Mitru etc. în fruntea unui valoros colectiv artistic și-au făcut „botezul filmului" acolo, în defileul Jiului, printre stîncile colțuroase de la Borzii Vineți.

Tot acolo, pentru prima dată, muncitorii și brigadierii de pe un șantier național au devenit eroi și interpreți de film.

Doi dintre brigadierii de la Răsună Valea care ne-au ajutat la filmări, după terminarea lucrărilor de la

Bumbești-Livezeni, au fost angajați de O.N.C., devenind în scurt timp operatori de imagine la studiourile „Romfilm" și „Alexandru Sahia".

Adesea, am lucrat pe șantier în condiții foarte grele, cot la cot cu brigadierii, urcați pe macarale, cățărați pe stînci sau deasupra unui tunel care era dinamitat chiar în momentul filmării. Înfruntam alături de muncitori și brigadieri aceleași primejdii și greutăți. Echipa O.N.C. era călită.

Apărea acum însă o altă grijă. Trebuia să ne „ocupăm" de actori. Aceștia nu aveau experiență și riscuri se iveau la tot pasul.

Mergem înainte

Spuneam cîndva că niciodată nu poți fi destul de prevăzător și iată că... din nou făcliile ne-au pus la grea încercare.

În scenariu figura o secvență dramatică în care brigadierii — purtînd în mînă torțe aprinse — căutau în plină noapte, pe malul Jiului, corpul tînărului brigadier Petre, ucis în urma unei acțiuni pusă la cale de sabotorul Crețu.

Pentru a realiza această scenă, am comandat un lot de făclii aceluiași meșter care îmi confecționase cu ani în urmă făcliile întrebuințate de mine la peștera Scărișoara. De data aceasta însă, meșterul, neavînd posibilitatea să-și procure materialul corespunzător, a confecționat — fără să-mi spună nimic — cilindrii torțelor din tablă zincată, în loc de tablă de aluminiu. Tabla de aluminiu se topește odată cu căldura flăcării produsă de arderea prafului de magneziu cu care e încărcat cilindrul.

Înainte de a turna scena, pentru a preîntîmpina o nouă „surpriză" ca aceea de la Scărișoara, am pregătit filmarea împreună cu actorii și figurația pînă în cele mai mici amănunte.

Am insistat în special asupra modului în care trebuia aprinse și mînuite făcliile.

Am trecut apoi pe malul opus unde era amplasat aparatul și am început filmarea.

În lumina făcliilor, stîncile colțuroase, bolovanii uriași, reflexele din apă, ca și întreaga natură, adăugau imaginii un accent turburător, fantastic și plin de dramatism.

Scena era de o frumusețe rară.

Deodată însă, pe malul opus a răbufnit, deasupra capetelor interpreților, un șir de explozii, provocînd panică și silindu-i să se împrăștie în derută. Cilindrul de tablă zincată — încălzit pînă la incandescență — a provocat explozia prafului de magneziu, transformînd făcliile în adevărate șrapnele. Doi actori au fost grav răniți, Aurelia Vasilescu și Bob Călinescu ; iar Nicolae Sireteanu și Geo Barton, împreună cu trei brigadieri, s-au ales cu răni mai ușoare. Primele ajutoare au fost date la spitalul șantierului din Lainici, în timp ce eu m-am deplasat de urgență, cu cei doi grav răniți, la spitalul din Tîrgu Jiu, unde au fost operați chiar în noaptea aceea.

Am trăit o noapte de groază.

Spre ziuă, întors la cabană, sleit de puteri și de emoție, am găsit pe ușa camerei mele un afiș : „Mergem înainte", purtînd semnătura întregii echipe, inclusiv a celor accidentați ușor ; în fața gestului, am plîns copilărește.

Heeei-rup! Bum!

Plecasem pe șantier cu o echipă restrînsă de tineri tehnicieni entuziaști și ambițioși, hotărîți să înfrunte toate greutățile în dorința ca primul lor film artistic să reușească cît mai bine. Ei erau : asistentul de regie Ion Bostan (acum unul dintre cei mai buni regizori de

film documentar de la noi) ; operatorul Wilfried Ott și secundul său Aurel Boian ; operatori de sunet Victor Cantuniari și Gheorghe Mărăi.

Ne-am cazat pe o insulă în mijlocul Jiului, în două barăci construite special pentru noi, la mică distanță de cantonul Lainici.

Încă din primele zile de la instalarea pe șantier ne-am împrietenit cu brigadierii. Adesea, seara, copleșiți de măreția munților din jur, luam parte împreună cu echipa și actorii la „focul de tabără" al brigadierilor, se cînta la chitară, se făceau glume, se spuneau versuri și ghicitori...

Ca la orice film, grijile și necazurile se împleteau cu momente de destindere, de voie bună și veselie. Noi îi învățasem pe brigadieri marșul filmului „Răsună Valea", compus de Marcel Breslașu, pe care îl cîntau acum mărșăluind pe șantier, ori de cîte ori intrau sau ieșeau din „șut".

Răsună valea, răsună valea,
De la Bumbești la Livezeni
Și crește calea și crește calea
Peste panoare și poieni...

Pe la sfîrșitul lunii octombrie, vremea începuse să devină instabilă și desele înnourări ne împiedicau de la lucru. Priveam tot timpul cerul. Mi-era frică să nu se înrăutățească vremea și să nu putem termina filmările exterioarelor. Neliniștea mea a servit drept inspirație pentru un cuplet pe care l-au făcut brigadierii la adresa mea. Seara, la „focul de tabără" la care am luat parte cu toții, brigadierii au strecurat printre cîntece și glume cupletul făcut pentru mine cu melodia lor preferată „Iupai-dia, iupai da !"

Regizorul, bată-l vina,
Îi dă zor cu disciplina,
Stă cu ochii după soare
Și dacă nu-i soare, moare !
Iupai-dia, iupai da, iupai-dia, n-o lăsa...

Adesea în timpul liber jucam „mimă", împărțiți în două echipe : „O.N.C." contra „Actori". Adversarii noștri cei mai de temut erau : masivul, blîndul și comunicativul Nicolae Sireteanu („Nenea Nae joacă mimă, de parcă-ar comite-o crimă", pomenea cupletul) ; veșnicii optimiști plini de viață și bună dispoziție : Eugenia Popovici și Marcel Angelescu ; sobrul (în aparență) Geo Barton și glaciala Angela Chiuaru, care ne punea imaginația la grea încercare.

Fiorosul sabotor Crețu (Pop Marțian), licheaua de Niki Goguleanu (Radu Beligan) și rutinatul inginer Poenaru (Marcel Enescu) se retrăgeau de obicei într-un colț mai liniștit, citind.

Nu lipseau nici glumele, nici farsele pe care ni le făceam unii altora.

Îmi amintesc de o întîmplare hazlie petrecută în timpul filmărilor din sectorul „Noroaie".

Înainte de a se arunca stîncile în aer, pentru ca muncitorii care lucrau în apropiere să se poată adăposti din timp, se dădea alarma prin strigătul specific minerilor „Arde !". Într-o zi, surprinși de alarmă, noi ne-am adăpostit cu mașina în spatele unei stînci, într-un „unghi mort". Aici, fiind în completă siguranță, am ieșit cu toții afară din mașină ; numai reporterul unui ziar local care venise pe șantier și ceruse voie să ne însoțească a refuzat să iasă. El ne-a declarat că se simte mai în siguranță acolo în mașină. Asta ne-a deschis pofta să-i facem o farsă. Am luat cu toții cîteva pietricele în mînă și în momentul în care au început să detune exploziile, am aruncat pietricelele pe capota automobilului. La încetarea alarmei, bietul reporter a ieșit din mașină galben-verde la față. „Era să murim cu toții ! !" ne-a spus el înspăimîntat.

Filmarea interioarelor, puține la număr, s-a desfășurat în condiții bune, pe micul platou O.N.C., din strada Wilson. Decorurile construite de arhitectul scenograf Ștefan Norris, un foarte priceput artizan, au respectat specificul național și au contribuit deplin la rezolvarea plastică a imaginii ; iar prin felul în care au fost plantate, au permis alegerea unor unghiuri interesante. Pe acest

platou, care nu avea o lungime mai mare de 18 m, Norris a construit o uliță de sat cu o perspectivă desăvîrșită, pe care putea — cu toată economia spațiului — să circule o căruță cu cai.

Țineam foarte mult ca în decorul care reprezenta casa bancherului Goguleanu (talentatul Ion Talianu), obiectivul să intre „indiscret" în interior, pe fereastră. Pentru această mișcare de aparat ar fi fost nevoie de un obiectiv transfocator (Zoom) și o macara. Noi nu aveam nici una, nici alta. Atunci am fost nevoiți să recurgem la o inovație. Am construit un traveling pe plan înclinat, un fel de eșafodaj, greoi, care semăna mai mult cu un cap de pod. Cînd obiectivul ajungea în dreptul ferestrei, decorul se desfăcea în două bucăți, permițînd aparatului să pătrundă în interior cu operator, cu traveling, cu tot. Mașiniștii duceau tot greul, deoarece toată „combinația" asta cîntărea foarte mult și abia putea fi stăpînită, pe planul înclinat.

Astăzi, cînd dispunem la Buftea de unul din cele mai moderne studiouri din Europa, cînd sîntem utilați cu cele mai perfecționate aparate, astăzi cînd ne aflăm în epoca filmărilor combinate, a imaginii și sunetului magnetic, a play-back-ului, a obiectivelor cu distanță focală variabilă și îmi arunc privirea în urmă, astăzi, cînd fac această „proiecție în timp", mă înfior cînd îmi amintesc cu ce mijloace primitive am fost nevoiți uneori să lucrăm. Mă înfior, mă emoționez, dar mă și mîndresc.

Un document autentic

Am zăbovit mai mult asupra modului în care s-a născut „Răsună Valea", deoarece acesta este filmul care mi-a produs cele mai multe dureri de cap și fiindcă niciodată nu este prea tîrziu să tragi anumite învățăminte. Am totuși mulțumirea că „Răsună Valea", cu toate scăderile lui, a deschis drumul filmului contemporan din țara noastră împingînd înainte, pe calea realismului, cinematografia română.

Prezentat la Festivalul de la Karlovy-Vary în 1950, filmul „Răsună Valea" obține „Diploma de onoare".

Aprecierea juriului, primită cu bucurie și mulțumire de către toți cei care au contribuit la realizarea filmului, le-a dat satisfacția că munca încordată depusă de ei, zi de zi, cu entuziasm și abnegație, a dat roade bune.

Văzut după mai bine de un sfert de secol, filmul își păstrează încă prospețimea, e capabil să transmită spectatorului entuziasmul și elanul tineresc al brigadierilor de la Bumbești-Livezeni și, ceea ce e mai important, pelicula are marele merit de a constitui un autentic document al acelor vremi.

RUDE APROPIATE

Implicaţiile coloanei sonore
Avatarurile cronicii cinematografice

Implicațiile coloanei sonore

Spuneam cîndva că, în general, compozitorii, cînd scriu pentru prima oară muzică pentru film, sînt deranjați de starea de dependență integrală față de imagine. Nu se împăcau deloc cu „muzica pe secunde", cum o numeau ei, cu necesitatea de a se încadra în lungimea scenelor, ca anumite efecte să apară într-un anumit loc ; fapt care a generat, la timpul său, o seamă de discuții contradictorii.

S-au emis chiar atunci unele păreri, potrivit cărora muzica de film ar putea să joace în cinematografie un rol independent.

Bineînțeles că muzica este și ea o artă de sine stătătoare, așa cum este și cinematografia, lucru dovedit cu prisosință încă de pe vremea filmului mut. Dar cu muzica de film se schimbă lucrurile. Aici, muzica poate suplini zgomotul sau cuvîntul, dar în nici un caz nu poate înlocui imaginea în mișcare, principalul mijloc de expresie al cinematografului.

Nu vreau să mai insist asupra faptului că, în general, te duci să vezi un film, nu să-l auzi, că la cinematograf stai cu ochii deschiși urmărind imaginea, spre deosebire de melomanii care, la concerte, închid ochii pentru a savura muzica, — sau că, în majoritatea cazurilor, compozitorul e chemat să creeze muzica filmului, și nu regizorul să creeze filmul muzicii.

În general, compozitorii se împăcau foarte greu cu faptul că pe fondul muzical se așterne un dialog care „le omoară muzica". Dar, pînă la urmă, au fost obligați să se obișnuiască cu ideea că muzica e subordonată necesităților filmului.

Pe drept cuvînt teoreticianul Bela Balazs făcea remarca : „O sarcină ciudată a compozitorului în filmul sonor este de a ști să tacă atunci cînd trebuie. Tăcerea și liniștea sînt importante mijloace de expresie ale filmului sonor".

Greu s-ar putea concepe azi un film fără aportul muzicii. O putem întîlni apărînd pe ecran (integrată în scenă) sub forma unui cîntăreț, a unui taraf sau a unei orchestre, jucînd — ca să zic așa — rol de „personaj" ; dar de cele mai multe ori o întîlnim ca muzică de fond, fie avînd rolul de a sublinia, de a scoate în relief anumite momente dramatice sau stări sufletești, fie avînd un rol de divertisment, ca să creeze atmosferă, ca să sublinieze un dialog sau însoțind genericul.

Un compozitor mai refractar s-a ambiționat să compună muzica filmului inspirîndu-se din scenariul literar. Bineînțeles „experiența" a dat greș și compozitorul a fost nevoit să reia toată lucrarea „da capo".

Sînt de acord că o operă literară poate să inspire tot așa de bine un film sau o operă muzicală și sînt de acord chiar că opera muzicală poate să fie mai reușită decît filmul. Dar muzica filmului trebuie să se inspire din film și numai din film.

Bineînțeles că, la fel ca filmul, muzica poate să povestească o întîmplare oarecare printr-o succesiune de teme variate care ilustrează momente diferite. Dar aceste momente trebuie înlănțuite, legate între ele prin logica muzicală a unei idei artistice. În film însă imaginea este aceea care urmărește logic și (e de preferat) artistic, firul întîmplării.

De exemplu, într-o simplă comedie ca filmul „Pe răspunderea mea" se găsesc genuri muzicale diferite, de la muzica simfonică la muzica ușoară, de la muzica veselă la marșul funebru, de la muzica cu accente dramatice pînă la muzica cu accente grotești.

„Muzica pe secunde" ilustrează momente diverse și este unitară numai pe secvența respectivă. Adunată la un loc, muzica din film nu poate constitui, îndeobște, operă de sine stătătoare, tot așa cum nici scenariul literar al filmului nu poate fi operă literară independentă. Cu alte cuvinte, principala caracteristică a muzicii de film este aceea că ea nu poate fi folosită aparte, să zicem ca o simfonie, ci formează împreună cu filmul un tot unitar, indisolubil, imposibil de despărțit (mă refer la filmele de ficțiune).

Muzica de film, bogat orchestrată sau redusă la un singur instrument, melodioasă, sincopat, disonantă, în ritm viu sau lent, dacă merge în pas cu imaginea, o subliniază și o ajută dîndu-i culoare și expresie, este o muzică bună. Cum trebuie să fie muzica de film, pentru a ajunge la un înalt nivel artistic ? Aici nu se pot da rețete.

Avatarurile cronicii cinematografice 1940—1960

Am crezut întotdeauna în rolul important pe care-l joacă critica ca pîrghie a vieții culturale, atît în valorificarea creației artistice, cît și în orientarea marelui public.

Fără îndoială că și cinematografia noastră a avut și are nevoie, ca și celelalte arte, de o critică adecvată, profesionistă, făcută cu seriozitate, competență, obiectivitate și responsabilitate.

Adevărul acesta nu s-a impus dintr-o dată și memoria reține perioade mai puțin fertile pentru critica noastră de film. Într-o primă etapă s-au auzit nu o dată și voci neavenite — fie dogmatice, fie apologetice —, și-au făcut loc, uneori, tot felul de improvizații, formulări nemotivate, judecăți de gust servite, cu suficiență, ca judecăți de valoare. Este drept că, odată cu dezvoltarea cantitativă și calitativă a cinematografiei, s-a ridicat și

nivelul cronicii de film, dar pînă la atingerea cotelor ei firești, notele disonante și, de ce n-aș spune, neplăcute și nefolositoare s-au mai recepționat.

Nu-mi propun într-o carte de memorii o analiză a statutului cronicii cinematografice, dar nu-mi pot permite să ocolesc din seria amintirilor pe cele mai puțin plăcute și multe dintre ele țin tocmai de confruntarea cu o anume imagine a cronicii de film.

Odată cu dezvoltarea producției naționale de film au apărut, așa cum am mai spus, o serie de „specialiști", oameni fără o pregătire particulară legată de cinematograf, cu o cultură cinematografică minimă, aproximativă și unilaterală și care, în condițiile unor nevoi stringente, s-au erijat în cronicari profesioniști.

Cum fiecare om are dreptul la părere, la opinie, aveau și aceștia opiniile și părerile lor, numai că, ceea ce la nivelul spectatorului obișnuit poate fi doar „îmi place" sau „nu-mi place", la ei se transforma în „sentință" valorică. „Cutare film e bun și cutare nu e bun" devenea o ecuație sub care se judeca efortul creator al anilor încă de început ai cinematografiei noastre.

Dar o critică făcută cu răspundere și cu seriozitate trebuie să explice, să motiveze, să argumenteze. A afirma pur și simplu că un film nu îți place, că „e nesărat" sau „plin de anosteală", nu constituie o judecată de valoare. Formularea unei judecăți de valoare nu poate fi înlocuită cu opinii subiective, cu epitete injurioase ca : „Cinematografia cu pantaloni scurți".

S-a creat chiar o veritabilă stare conflictuală care, privită astăzi de la distanță și cu înțelepciune, poate explica chiar o anumită derută sau chiar o anume întîrziere în afirmarea filmului național.

Experiența, anii, întreaga activitate pusă în slujba filmului românesc mi-ar putea permite să intru mai în amănunte. Dar nu mă gîndesc nici la polemici tardive, nici la polițe plătite peste ani, ci doar la nevoia de a sesiza existența unui asemenea moment, depășit dealtfel de tot ce era mai sănătos, mai viguros și mai onest în cadrul mișcării noastre cinematografice.

Marcel Anghelescu (Șerban) și Haralambie Polizu (ceasornicarul)

„Mulțumiți-i lui Perfuică...", din secvența „Parada modei"

Hazlia scenă a „dricului"

Banchet în onoarea lui Dinu. Este prezent și imprimeul. În prim plan Nelly Nicolau

Eroul principal, Dinu, interpretat de Iurie Darie, Natașa Nicolescu și un alt erou din film... imprimeul

Cine l-ar recunoaște? Mircea Albulescu în rolul milițianului. Alături de el — Iurie Darie

Inegalabilul Ion Talianu în rolul fotografului

...şi povestea de iubire. Eroii : Iurie Darie (Dinu) şi Ileana Iordache (Ioana)

Vestea catastrofei şi reacţia familiei Necşulescu : Mitzura Arghezi, Gr. Vasiliu Birlic, Silvia Fulda, Kity Gheorghiu-Muşatescu, Lucian Dinu, Liviu Bădescu şi Coca Andronescu

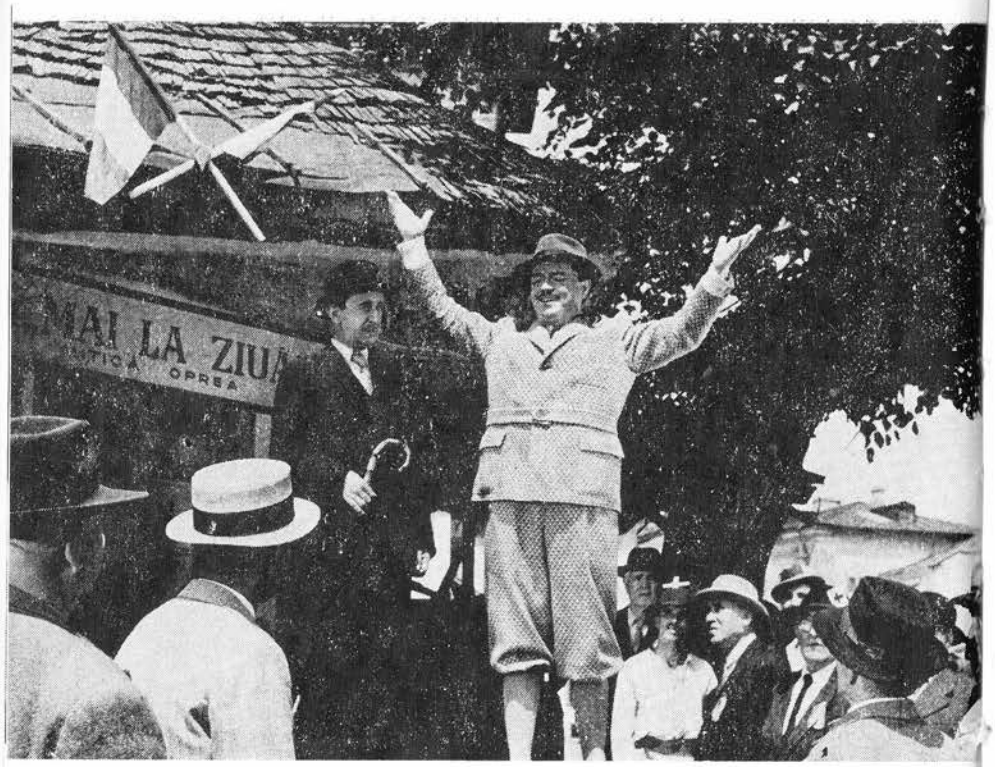
Un element nou față de piesa lui Tudor Mușatescu : secvența ruperii afișelor electorale. Spirache (Gr. Vasiliu-Birlic) este surprins de Nercea (Ion Lucian)

Doi protagoniști de frunte : Mitzura Arghezi (Gena) și Mihai Fotino (Dinu)

Sarmisegetuza (Coca Andronescu) este părăsită. În planul al doilea — Atena Sion

Paul Călinescu printre interpreți. Se dau ultimele indicații : alături de Gr. Vasiliu Birlic ...față-n față cu Tamara Buciuceanu (doica) și Ion Dichiseanu (locotenentul Gigi)

...rîzînd cu Silvia Fulda și ajutat de Camelia Cojan... apoi cu întreaga „familie" a lui Spirache Necșulescu

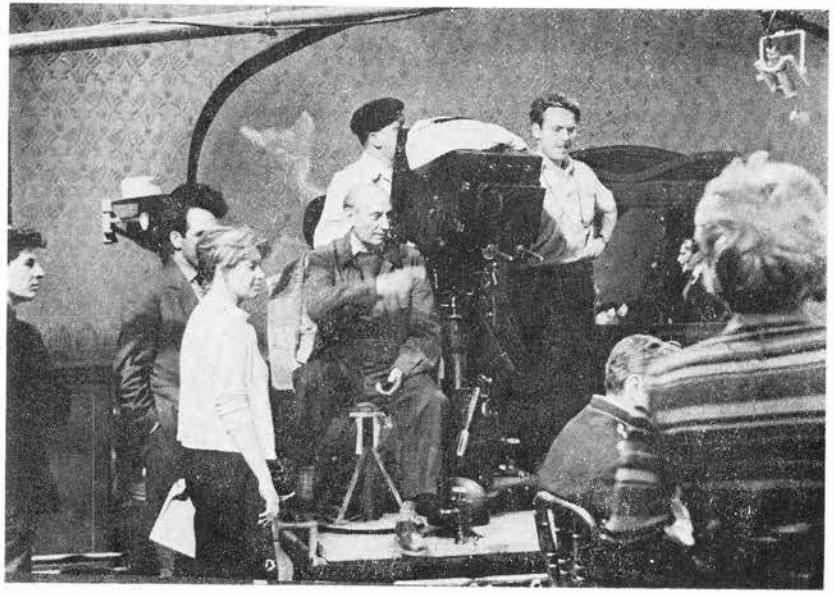


Două atitudini în plină farsă a alegerilor : Gr. Vasiliu Birlic şi Ion Lucian

...şi poza de familie

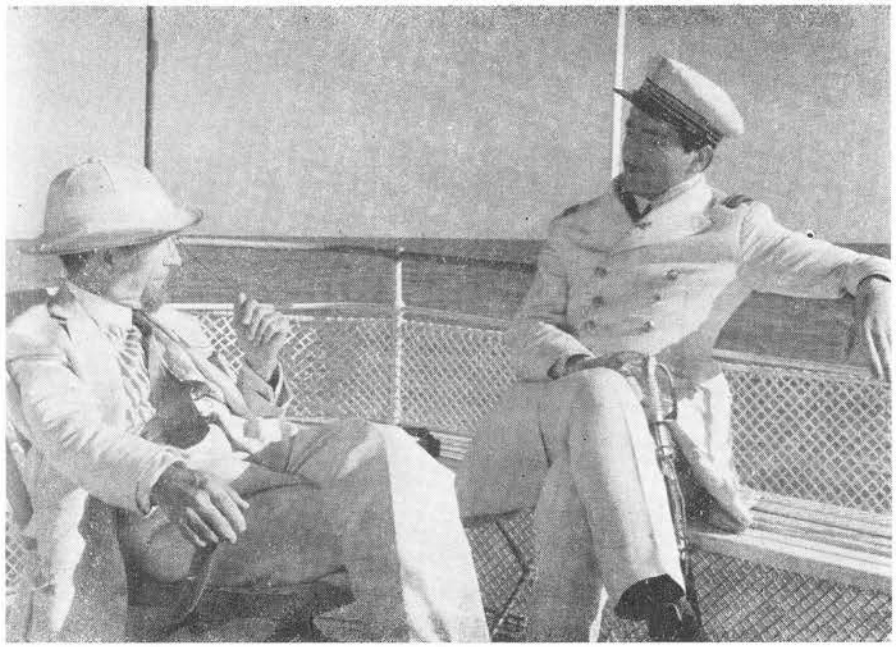
PORTO FRANCO

De la stînga la dreapta : asistentul de regie Iorgu Ghinghidis, regizorul secund Geta Tarnavski, regizorul Paul Călinescu, operatorul Ion Cosma, operatorul secund Octavian Basti



Un moment care aparţine regizorului ! Paul Călinescu discută cu actorii : Ştefan Ciobotăraşu (Stamate) şi Niky Atanasiu (Peter Greco, armatorul)

Primirea lui Nick. În rîndul din faţă Ştefan Ciobotăraşu (Stamate), Simona Bondoc (Penelopa), Nucu Păunescu (primarul) şi Mihai Fotino (Nicu, frizerul)



Elita Sulinei : Marcel Enescu (rezidentul) şi Ion Dichiseanu (căpitanul Deliu)

Un prim plan de excepție : Fory Eterle (doctorul)

Și un altul cu nimic mai prejos : Ștefan Ciobotărașu

Scenă de familie : Ștefan Ciobotărașu și Simona Bondoc

O scenă din portul Sulina. În centru — apariția plină de pitoresc a lui Benedict Dabija

Doi eroi ai filmului : Ștefan Ciobotăraşu și Geo Barton (Nick)

Mă gîndesc că nu ar fi lipsit de interes să amintesc totuși, ca o curiozitate (astăzi pentru cei mai mulți exemplele pot părea hilare), cîteva mostre din critica acelei etape.

Găseam curent „perle" de tipul : „unghiurile operatorilor" (deși ele aparțin regizorului și sînt indicate în scenariul regizoral), „imaginea clară" (deși este de la sine înțeles că cele neclare erau aruncate la coș, din oficiu, iar claritatea nu este calitatea artistică unică a imaginilor), „montaj nervos" (remarcă la care nu trebuie nici un comentariu), „operatorul a surprins actorul" (Ah ! acest delicios „a surprins actorul"). Poate doar într-o pauză cînd acesta nu se aștepta să fie filmat. La un „Ciné vérité" sau la un film documentar operatorul poate surprinde o persoană sau o scenă, dar la un film de ficțiune ? ! ? ! Iar dacă scena a fost atît de bine interpretată, încît dă impresia că a fost surprinsă, aceasta e meritul actorului și al regiei, în nici un caz nu e meritul operatorului.

Îmi amintesc, printre altele, de titlul de-a dreptul nostim prin neprofesionalitate și hilar prin confuzie al unei cronici : „Ștacheta 154..." Pentru cronicarul improvizat ștacheta, element desprins din reportajul sportiv, este totuna cu clacheta, instrument atît de util pentru stabilirea sincronului, amănunt tehnic intrat definitiv în limbajul cinematografic.

Și cîte asemenea exemple nu se mai pot da ? Îmi amintesc astăzi cu zîmbet, dar mă gîndesc ca în anii aceia numai de rîs nu ne ardea cînd munca devotată, cinstită și entuziastă a pionierilor cinematografiei se întîlnea cu incompetența.

Exista și o altă categorie de cronicari. Mă gîndesc la cei pe care i-aș putea socoti că aplicau „un tarif diferențial". Nu mă mai refer la competența sau incompetența lor, ci la maniera de a aplica etichete de la caz la caz. Întîlneam astfel formule ca : „filmul e slab, fiindcă regizorul cu bogata sa experiență ar fi putut să-l facă mai bun", dar și „cu toate scăderile lui (situații confuze, personaje slab conturate, ritm trenant), filmul

constituie o operă valoroasă, o reușită remarcabilă, avînd în vedere că regizorul se află la prima încercare".

Pe de altă parte acești „cronicari" ofereau cu dărnicie alături de verdicte și „rețete".

De la un film bun întotdeauna s-au putut trage anumite învățăminte, dar niciodată nu s-a putut face un film de valoare după rețetele prestabilite.

În sfîrșit, poate că ar trebui să mai amintesc și o altă categorie de „cronicari" specialiști în ale cinematografiei, așa-zișii „superesteți". Aceștia ne dăruiau cronici sofisticate, savante, adevărate beții de cuvinte din care nici noi, cei implicați ca autori, și nici publicul nu prea putea înțelege ceva.

Pentru cronicarul superestet asta constituie un „atu" în plus.

Apariția unor asemenea categorii de cronicari și, evident, a cronicilor lor improvizate, subiective și neargumentate, superficiale sau pedante, suficiente și tendențioase nu a condus la realizarea unui climat propice și nu a servit nici orientării realizatorilor de filme, și nici a publicului. Dealtfel o bună parte din public aprecia cronicile tot așa cum ne orientăm și după buletinul meteorologic : dacă filmul era excesiv lăudat, atunci cu siguranță că era slab.

N-aș vrea să se creadă că întreaga scenă a fost ocupată de asemenea apariții. Este bine știut că și-au făcut simțită prezența și prestigioase condeie alături de care s-au format tineri specialiști în cinematografie, deveniți ulterior cronicari cu contribuții atît de utile și fertile evoluției cinematografiei românești. Ba mai mult, din fericire pentru cinematografia românească, specia cronicarilor improvizați n-a rezistat multă vreme, rămînînd doar ca o amintire, desigur nu plăcută.

Mulți factori au contribuit la statuarea unei adevărate critici de film. Dezbaterile inițiate în cadrul „asociației cineaștilor" din cercul de creație al regizorilor, împreună cu cronicarii de film, au însemnat momente demne de

reținut. Un rol deosebit l-a avut însă, cred, activitatea revistei „Cinema" condusă cu înaltă competență de redactorul ei șef, Ecaterina Oproiu.

Faptul că și astăzi mai pot apărea, ici-colo, prelungiri nedorite ale unor mai vechi manifestări de tipul celor pe care le aminteam reprezintă izolate și nedorite accidente.

Nu-mi pot reține însă nemulțumirea față de faptul că se mai găsesc încă istorici de film care tratează cu suficiență eforturile creatoare oneste și competente etichetînd și calificînd cu superficialitate vechile filme de arhivă.

Este firesc ca o serie de realizări cinematografice, din urmă cu 30—50 de ani, să-și dezvăluie astăzi slăbiciuni sau deficiențe. Dar analiza trebuie să ia în considerație particularitățile oricărui act de pionierat, condițiile materiale, lupta pentru profesionalizarea acestei activități creatoare, de la regie la scenarist, de la actor la operator etc.

Și, de ce n-am spune-o, revăzute astăzi, cu exigența contemporaneității, multe pelicule își confirmă calitățile ca opere de artă de certă valoare. Uneori chiar împotriva prejudecăților unor cronicari răuvoitori.

Și ar mai fi ceva de spus. Pe de o parte, progresul tehnic, diversificarea modalităților artistice, întreaga evoluție a cinematografului obligă nu numai pe realizatorii de film la un efort continuu de autodepășire, ci și pe cronicari, care trebuie să țină pasul cu nivelul actual al celei de-a șaptea arte ; pe de altă parte, gîndindu-mă la toate etapele pe care le-am traversat, simt nostalgia și nevoia unei veritabile istorii a cinematografului românesc, istorie care-și așteaptă încă competentul autor. Ceva parcă s-a făcut.

În ultima vreme, mai precis în 1974, a apărut în librării un dicționar cinematografic, o enciclopedie de buzunar privind fenomenul cinematografic românesc, după cum precizează autorii săi Cornel Cristian și Bujor T. Rîpeanu. Dicționarul, unică lucrare de acest gen de la noi din țară, are o seamă de inexactități și lacune. Autorii găsesc, totuși, o scuză : economia spațiului editorial acordat.

Nu știu ce să cred ? ! E bine că a apărut și așa, pentru a umple un gol, sau era mai bine dacă se aștepta îndeplinirea condițiilor necesare pentru a face o lucrare bine fundamentată. Un dicționar, chiar cinematografic, este totuși un DICȚIONAR, nu i se pot îngădui concesii de nici un fel. Nu poate fi socotit drept un simplu carnet de însemnări.

Într-un dicționar datele esențiale, reale, nu pot fi modificate de la o ediție la alta.

Istoria cinematografiei noastre trebuie scrisă cu obiectivitate, cu onestitate și răspundere, cu profesionalism, ea se impune ca o necesitate și paginile acestui subcapitol, ca și întreaga carte de față, vor să fie o modestă provocare.

DOCUMENT DE EPOCĂ

Întîlnire cu Marin Preda
Desfășurarea „Desfășurării"
Mă, tu nu te băga !...

Întîlnire cu Marin Preda

În toamna anului 1953, pe cînd mă aflam la Predeal, am fost chemat la telefon de redactorul șef al redacției de scenarii a studioului. Motivul ? Eram întrebat dacă am citit nuvela *Desfășurarea* a scriitorului Marin Preda, și, dacă da, atunci ce părere am, nu s-ar putea face din această lucrare un film. Eram luat pe nepregătite și am răspuns că nu am citit nuvela, dar o voi citi și apoi mă voi putea pronunța asupra unei posibile împliniri cinematografice. Discuția urma să aibă loc la București.

Premiul de stat acordat nuvelei și succesul obținut în rîndul cititorilor determinaseră Studioul să se gîndească la o eventuală ecranizare.

Ideea unui film inspirat din actualitate, bazat pe un text literar de certă valoare, nu putea să nu determine o receptare entuziastă.

În mod nejustificat, conducerea studioului din acel timp își făcuse o părere greșită afirmînd că regizorii, în majoritatea lor (nu eram prea mulți), se feresc să lucreze filme cu subiect inspirat din actualitate. Nu cunosc cazul cînd un regizor de la noi ar fi refuzat să lucreze un scenariu bun pe motiv că subiectul tratează o problemă din actualitate.

Cred că filmele cu subiect contemporan au fost și încă sînt puține la număr datorită lipsei de ingeniozitate

a scenariştilor în a găsi şi reda evenimente interesante, iar nici decum datorită greutăţilor de a realiza un film.

Este firesc ca un regizor să încline şi să aibă preferinţă pentru un anumit gen şi, de asemenea, găsesc normal ca fiecare regizor să lucreze în genul pentru care simte mai multă atracţie, altfel ar exista riscul ca filmul realizat de el să devină o peliculă mediocră.

Dar scenariile cu subiecte din contemporaneitate pot cuprinde toate genurile : de la epopee la satiră, de la dramă la comedie, la film psihologic, biografic, film de aventuri, film poliţist etc. şi fiecare regizor poate lucra în domeniul lui preferat.

Adevărul este că, în jurul anilor 1950, asemenea scenarii lipseau aproape cu desăvîrşire şi nici în literatura noastră nu au apărut multe lucrări de valoare, după care s-ar fi putut face filme bune.

Accentul urma să fie pus pe mobilizare mai largă şi stimularea scriitorilor-scenarişti.

În nuvela *Desfăşurarea* întîmplările şi ciocnirile dintre personaje, personajele ele însele, bine individualizate, complexe din punct de vedere psihologic, realitatea atît de firesc şi convingător dezvăluită formau datele obiective, premisele unui scenariu de înaltă ţinută artistică. Imaginea veridică a satului Udupu, autenticitatea ţăranilor şi bogăţia de amănunte, figura luminoasă a lui Ilie Barbu, iată alte şi alte argumente.

Contactul cu opera lui Marin Preda mi-a relevat însă nu doar un scenariu potenţial, ci şi o mare personalitate scriitoricească.

Nuvela *Desfăşurarea* constituia pentru mine un bun material pentru un scenariu de film. Am anunţat deci conducerea că sînt de acord să fac ecranizarea.

— Trebuie să lucrezi cu un scriitor consacrat, mi s-a spus.

— Cum ? ! Am întrebat nedumerit.

— Cu Preda n-ai să te înţelegi. E un tip „aparte".

— Aparte ? Cu atît mai bine ! Asta înseamnă că e original, că are personalitate.

Nu-mi puteam imagina cum nu m-aş înţelege cu un om care a scris cu atîta sensibilitate nuvele, precum acelea din volumul *Întîlnirea din pămînturi*.

Dacă aş fi avut intenţia să denaturez sensurile textului literar şi filmul să apară cu totul altfel, desigur că aş fi intrat în conflict cu Marin Preda. Dar, din momentul în care eu nu urmăream altceva decît să redau cît mai fidel nuvela, această ipoteză era exclusă. Acceptasem să ecranizez *Desfăşurarea,* tocmai fiindcă eram convins că nuvela lui Marin Preda, scrisă cu multă măiestrie şi autenticitate, îşi poate găsi un echivalent în film.

Nu vedeam ce divergenţe am putea avea, din moment ce şi unul şi celălalt urmăream acelaşi lucru : respectînd nuvela să facem un scenariu bun.

Răspunsul meu a fost : „singurul colaborator posibil este autorul nuvelei, din moment ce acesta trăieşte".

În urma lecturii făcute de mine, încă de pe vremea cînd nu-l cunoşteam pe Marin Preda, eram convins că între noi pot exista afinităţi de ordin artistic. Şi nu m-am înşelat. Colaborarea cu Marin Preda, puternică personalitate, scriitor de excepţie, fin psiholog, cu un ascuţit spirit de observaţie, bun cunoscător al vieţii satului, înzestrat cu mult umor, avînd un dialog atît de viu, s-a „desfăşurat" în cele mai bune condiţii. Marin Preda, fire explozivă, nu suferea nedreptatea, la care reacţiona imediat. Ţinea foarte mult ca opera şi personalitatea sa să nu fie ştirbite. Se entuziasma cu greu şi, mai întotdeauna, primea cu mare rezervă sugestiile date. În primul moment te ţintuia cu privirea lui pătrunzătoare pentru ca apoi să izbucnească într-un rîs copilăresc, zgomotos, caracteristic lui. Îmi povestea adesea diverse întîmplări pline de umor petrecute în satul său natal. Iubea mult glumele şi sub înfăţişarea sa de „om dur" se ascundea, în fond, un mare sentimental.

Am avut cu el o colaborare fructuoasă, liniştită, bazată pe argumentări valabile, lipsită de ieşiri furtunoase, nejustificate, căruia îi păstrez o frumoasă amintire.

Desfășurarea „Desfășurării"

Odată munca la film începută, problemele de rezolvat au fost multiple. În primul rînd, găsirea exterioarelor care să corespundă atmosferei satului Udupu, așa după cum fusese descrisă de autor. Negăsind toate elementele în aceeași comună, am fost nevoit să construiesc un sat „sintetic". Gospodăriile și ulițele unde urma să se desfășoare acțiunea au fost filmate în satele Snagov, Gruiu, Izvoreni, Cioflinceni, Tîntava și Ciorogîrla, toate în apropierea Bucureștiului. În film, satul Udupu păstra o unitate perfectă. Interioarele au fost filmate pe platourile Floreasca, Kirov, Tomis și Buftea. Filmările de la Buftea au constituit primele filmări turnate în acest studio. Platourile nu erau încă date în folosință, așa că și aici s-a făcut muncă de pionierat, lucrînd în paralel cu constructorii studioului, printre „ciocăneli" și „bocăneli" și fără instalațiile de apă și încălzire terminate.

Pentru a reda mai pregnant atmosfera apăsătoare a satului, am cerut operatorilor Wilfried Ott și Ion Stoica să filmeze majoritatea cadrelor cu aparatul la înălțimea ochilor omului. Această monotonie a unghiurilor reda mai bine atmosfera pe care urmăream s-o creez și, în același timp, prin cuprinderea unei porțiuni mai mari din a treia dimensiune, adîncimea, obțineam sporirea plasticității cadrului.

Sarcina principală și problema care îmi dădea cel mai mult de gîndit fusese aceea a distribuției rolurilor și a interpretării.

În prospecțiunile făcute, întîlneam în fiecare sat cîte un „Ilie Barbu", cîte un „Anghel", „Gavrilă", „Prunoiu", „Trafulică" sau „Ghiocioaia", dar nu-i puteam găsi la București.

Căutările nu au durat prea mult. Pe Prunoiu l-am găsit la Municipal (Ștefan Ciubotărașu), pe Trafulică (Ion Ilie Ion) la Teatrul Tineretului, pe Ghiocioaia (Nucu Păunescu) la Teatrul Armatei, pe Vasile Ciobanu (Toma Dimitriu) la Național, iar pe Stan la Estradă (Vasile Tomazian) și, în scurt timp, i-am găsit pe toți. Ne mai

lipseau doar Anghel și Ilie Barbu. În cele din urmă, după investigații amănunțite, i-am găsit și pe ei... Se ascunseseră la Teatrul din Pitești, erau Ernest Maftei și Colea Răutu.

„Desfășurarea" a constituit pentru o parte din actori trambulina care i-a lansat într-o frumoasă carieră cinematografică. Astfel, Colea Răutu, actor cu reale calități interpretative, un amestec de blîndețe și violență, care și-a făcut debutul ca interpret al lui Ilie Barbu, și Ernest Maftei, calm, sfătos, firesc și veridic, au jucat apoi în peste douăzeci de filme, iar marele actor Ștefan Ciubotărașu, o fire capricioasă, adesea inconsecvent, greu de stăpînit, dar înzestrat cu un talent nativ debordant, a fost interpretul principal al multor filme românești.

Mă, tu nu te băga!

Actorii considerau că rolurile cele mai greu de interpretat sînt rolurile de țărani. Nu este de ajuns să te îmbraci în haine țărănești pentru a fi socotit țăran. Comportarea oamenilor de la țară, felul lor de a umbla, modul în care vorbesc, cum gesticulează, totul trebuie să vină de undeva dinăuntru, să aibă autenticitate, firesc, naturalețe. În apropierea orașelor mari, modul de a se îmbrăca al sătenilor tindea spre straiele orășenești. Acest fapt urma să se reflecte și în film, dar de sub hainele cu aspect orășenesc trebuia să se desprindă cu claritate trăsăturile țăranului român, în tot ce are el mai caracteristic.

Din momentul în care am început repetițiile, zi cu zi, oră de oră, comportarea și înfățișarea interpreților se apropiau din ce în ce mai mult de acelea ale eroilor din „Desfășurarea", ajungînd în cele din urmă să vorbească ca ei, să simtă ca ei, să gîndească la fel ca ei, și nu mică ne-a fost bucuria cînd, în timpul filmărilor, țăranii din sat au început să-i confunde cu confrații lor.

Îmi amintesc că într-o zi, după filmare, strînși în jurul unei discuții contradictorii, actorul Colea Răutu

s-a apropiat de grup pentru a-şi da părerea, dar unul dintre ţărani l-a oprit spunîndu-i : „Mă, tu nu te băga !"

Dar Colea Răutu era atunci în afara rolului. Şi tot „mă, tu nu te băga !" i-a fost dat să mai audă o dată. De data aceasta din partea propriilor lui colegi, dar Colea era de data asta în rolul lui Ilie Barbu ! !

Majoritatea exterioarelor care înfăţişau satul Udupu din filmul „Desfăşurarea" au fost turnate la Snagov. Aici, şcoala, transformată de noi în „Primăria Udupu", a căpătat altă identitate. Un automobilist ajuns la Snagov a rămas complet dezorientat : în locul satului Snagov, indicat pe hartă, el a constatat, citind firma, că a ajuns fără voia lui în satul Udupu. Ne-a întrebat politicos, pe unde trebuie să meargă ca să ajungă la Snagov. Noi, care nu ne-am dat seama de confuzie, l-am asigurat că acesta este satul Snagov. Şoferul, crezînd că ne batem joc de el, a demarat furios aruncîndu-ne o privire ucigătoare.

Îmi amintesc de o altă scenă petrecută tot în timpul turnărilor efectuate în satul Snagov, întîmplare care confirmă într-un anume fel autenticitatea filmului „Desfăşurarea".

Se filma ieşirea de la primărie a unui grup de săteni şi delegaţi ai autorităţilor locale, care participau la înscrierea oamenilor în colectivă. Printre ei era şi actorul Neamţu Ottonel, îmbrăcat în perceptor, cu geanta la subţioară. Aparatul nu era expus la vedere, iar eu şedeam ceva mai retras. Un sătean se apropie de mine şi, arătîndu-mi-l pe Neamţu Ottonel, mă întreabă :

— Cine e ăsta ?

— Unul dintre actori, îl lămuresc eu.

— Ce actor ? Ăsta e perceptorul care a venit cu toba acum cîţiva ani să-mi vîndă juncanii. Şi, ameninţător, a continuat : Nu scapă el nebătut.

— Linişteşte-te, omule ! Nu ţi-am spus că e actor ! ?

— Nu-i adevărat. Şi omul s-a repezit la Neamţu Ottonel să-l ia de gît. A fost nevoie să întrerupem filmarea şi să intervină mai mulţi maşinişti ca să-l poată opri, dar omul tot nu s-a domolit pînă cînd nu l-au

lămurit vecinii lui din sat că perceptorul nu e chiar perceptor adevărat, ci un actor foarte cumsecade care face pe perceptorul. Cînd a văzut omul cum stau lucrurile, a rîs şi, ca să-şi repare greşeala, l-a invitat pe Ottonel să bea o ţuică împreună.

Dealtfel, de multe ori, sătenii din Snagov îi confundau pe actori cu oamenii din comunele învecinate. Într-o zi în timp ce Colea Răutu, interpretul lui Ilie Barbu, era la machiaj, ca să cîştigăm timp, am început să fac eu repetiţie cu partenerul lui, un ţăran autentic din Snagov, pe nume Gheorghe Aniţă. I-am explicat omului în ce constă scena : „Ilie Barbu, care-şi cumpărase bocanci noi, vine, călcînd ţanţoş, la vecinul său Aniţă, să-l cheme la primărie. Cînd intră pe poartă vecinul îl întrebă : „Ilie, ţi-ai luat bocanci noi ?" Omul a dat din cap în semn că a înţeles şi credeam că treaba va merge strună. I-am spus apoi lui Aniţă că, pînă vine actorul, am să fac eu repetiţie cu el, aşa că acum, pentru el, eu sînt Ilie Barbu, şi cînd voi intra pe poartă, el trebuie să mă întrebe : „Ilie, ţi-ai luat bocanci noi ?"

Zis şi făcut. Intru eu pe poartă, omul se uită la mine şi spune : „V-aţi luat bocanci noi ?" I-am explicat din nou lui Aniţă că eu sînt acum pentru el Ilie Barbu şi trebuie să vorbească cu mine aşa cum ar vorbi cu vecinul lui. — „Ai înţeles ?", „Am înţeles", răspunde el. Am repetat scena de vreo şapte-opt ori, dar de cîte ori apăream în poartă, Aniţă iar mă întreba : „V-aţi luat bocanci noi ?"

Eram gata să renunţ şi să caut alt sătean, însă în momentul acela apare Colea Răutu, cu cămaşa ruptă şi bocancii cei noi. De data asta, omul se luminează la faţă şi, dezinvolt, îi spune lui Colea Răutu : „Ce, mă Ilie, ţi-ai luat bocanci noi ?"

În majoritatea scenelor filmate în exterior, ţăranii din localitate au figurat şi au interpretat roluri mai mici, alături de actori, fără a se deosebi unii de alţii. Rolul lui „Bărăgan", omul de serviciu al Sfatului popular din Udupu, a fost interpretat de un localnic.

Micul Buru, în vîrstă de 12 ani, din comuna Gruiu, care a interpretat rolul lui „Lisandru", băiatul lui Ilie Barbu, devenise așa de familiarizat cu filmările, încît avea mai puțin „trac" în fața obiectivului decît actorii consacrați. Într-o zi, la turnarea unei duble, Buru, văzînd că se repetă filmarea, a venit foarte grijuliu să mă întrebe dacă nu cumva, fără voia lui, „a ieșit din cadru ?"

Acum cinci ani, în timpul prînzului, cineva a sunat la ușa mea. Deschid. În pragul ușii, un bărbat înalt, voinic, cu o figură jovială. Era Buru ! Venise la mine acasă să mă vadă. Urmase o școală tehnică și acum era electrician la o întreprindere din București.

Nu pot descrie cîtă bucurie mi-a făcut această revedere și faptul că, după 20 de ani, copilul acela nu m-a uitat și a venit să mă vadă.

Azi am marea mulțumire că personajul Ilie Barbu a rămas ca un erou național, un erou real, iubit de spectatori și filmul „Desfășurarea", tratat realist, sobru, cu mijloace simple și emoționante, figurează în istoria cinematografiei noastre drept o realizare de referință.

Dincolo de virtuțile acestei pelicule și de capacitatea ei de a rezista confruntării cu timpul, se pare că și de data aceasta am avut „mînă bună" în ceea ce privește distribuția, alegerea actorilor.

Un reporter de la radio mi-a pus odată următoarea întrebare :

— Dumneavoastră sînteți recunoscut ca un regizor care face distribuții bune. Cum faceți acest lucru ?

E o întrebare la care foarte greu se poate da un răspuns, deoarece aici nu există reguli fixe. Dacă ar exista asemenea reguli fixe ? ! Dacă ar exista asemenea reguli, desigur nici un regizor nu ar mai da greș.

Alegerea interpreților rămîne una dintre sarcinile de căpetenie ale regizorului, de ea fiind legată în mare măsură reușita filmului. Un scenariu, oricît de bun ar fi el, cu o distribuție slabă, necorespunzătoare, nu va deveni niciodată un film convingător. Era o credință veche de la care n-am abdicat.

Am acordat, întotdeauna, cea mai mare atenție și exigență acestei operațiuni, atît de dificile, convins fiind

că în această materie nu trebuie făcute concesii de nici un fel. Ele se vor răzbuna, cu siguranță, cîndva, cînd din păcate va fi prea tîrziu.

În alegerea unui interpret, factorul principal este, bineînțeles, talentul. Este dificil să stabilești niște criterii rigide, infailibile și să le și ierarhizezi. Uneori o simplă intuiție, convingerea că pentru rolul X cel mai potrivit este actorul Y. Specificul talentului, o anume apropiere pe care o simți între datele personajului și particularitățile interpretului, apropiere care merge de la datele fizice și fizionomice, pînă la cele sufletești și temperamentale, te pot conduce către soluția fericită.

De aici și nevoia de a cunoaște bine cei doi termeni : actorul și personajul. Nu o dată o greșeală făcută în acest moment se răzbună cumplit mai tîrziu. Și asta nu numai în film, ci și în teatru.

Socotesc, de asemenea, drept o condiție esențială existența unei încrederi reciproce, baza unei atmosfere de lucru constructivă și creatoare. Actorul trebuie să creadă în regizorul cu care lucrează, iar creditul moral și profesional trebuie să funcționeze în ambele sensuri.

Am fost întotdeauna de părere că și „omul de pe stradă", omul obișnuit, poate fi un bun interpret de film, poate crea un personaj autentic, dacă este pus în situația de a se „exprima" cît mai aproape de propria lui existență, de modul lui firesc de a fi, de a munci, de a trăi. De aceea, am întrebuințat în filmele mele, aproape întotdeauna, în roluri secundare oameni care nu erau actori de profesiune.

Astfel, în „Răsună Valea" am utilizat brigadierii de la Bumbești-Livezeni ; în „Desfășurarea" — țăranii din Snagov ; în „Pe răspunderea mea" — florăresele din Mogoșoaia ; în „Porto-Franco" — marinarii și localnicii din Sulina ; în „Titanic Vals" —, în multe roluri episodice, localnicii din Cîmpulung Muscel și persoane din București.

Cinematografia fiind o artă figurativă, „o povestire în imagini", figurile, gesturile și comportamentul interpreților trebuie să exprime cît mai fidel universul sufletesc al fiecărui personaj.

Există o corespondență între trăsăturile feței unui individ și felul lui de a fi, temperamentul și caracterul său.

În distribuirea unor roluri am ținut nu o dată seama de fizionomie, chiar și pentru actorii consacrați, care în mod normal, grație talentului, se pot transpune cu ușurință în diverse personaje. Găsind, prin intermediul tipologiei, un corespondent al temperamentului eroului în persoana actorului, am ușurat mult sarcina interpretativă a acestuia.

De cîte ori am luat în seamă toți acești factori, am avut satisfacția că actorul, chiar fără să cunoască criteriile după care a fost distribuit în rolul respectiv, să vină să-mi mulțumească, întrebuințînd expresia consacrată în teatru : „Îmi merge rolul ca o mănușă".

COMEDIE... COMEDIE

„Ce v-a determinat să faceți o comedie ?"
„Pe răspunderea mea"
Cîmpulung — universul lui Mușatescu
Filmele din jurul unei filmări

„Ce v-a determinat să faceți o comedie?“

Problemele care au frămîntat cinematografia noastră în diverse etape de dezvoltare se reflectă nu numai în propriile noastre neliniști, ci, uneori, și în întrebările pe care ni le puneau reporterii cu diferite ocazii.

Îmi amintesc de o captivantă discuție avută cu un asemenea „iscoditor“ cu privire la comedie, în general, și filmul „Pe răspunderea mea“, în special. Încerc să refac ca atare acest aprins și viguros dialog, deși, azi, unele idei le-aș formula, poate, altfel. Dar cred că nu este rău să reproduc cît mai fidel secvența și să reiau notele acelui schimb de replici mai vechi. Cît de vechi ? Cine a fost reporterul ?

Asta are acum mai puțină importanță. Important este că nimic din ceea ce am gîndit atunci nu mi se pare astăzi eronat și că multe dintre elementele dialogului și-au păstrat, cu tot regretul, actualitatea.

— Dumneavoastră, care ați realizat filmele realist-revoluționare „Răsună Valea“ și „Desfășurarea“, ce v-a determinat să faceți o comedie ?

— Consider că pentru un regizor de film este interesant să abordeze mai multe genuri, fiecare în parte ridicînd probleme de creație noi și dificile, rezolvări noi și pasionante.

Voltaire spunea : „Toate genurile sînt bune, în afară de genul plictisitor“.

Comedia este genul meu preferat. Românii sînt oameni sănătoși, optimiști, tonici și plini de umor. Chiar și în cele mai vechi filme documentare ale mele am căutat, atunci cînd a fost posibil, să introduc, o notă de umor. De exemplu : în filmul „Atenţiune, fragil !", documentar care trata fabricarea sticlei, am introdus, pentru a încheia ciclul, la începutul și sfîrșitul procesului de fabricare, scene care ilustrau și modul hazliu în care se poate sparge sticla.

— De ce credeți că avem atît de puține comedii cinematografice românești ?

— Nu sînt, poate, cel mai în măsură să răspund la o problemă atît de delicată. Cred însă că în general a existat o atitudine nedreaptă față de comedie, importanța ei fiind minimalizată, mulți oameni ignorînd, dinadins, ideea serioasă care-i stă la bază. Unii afirmau că o temă majoră nu poate fi tratată cu succes decît sub forma unei drame, iar comediilor le revine sarcina de a trata temele minore.

— Teoria este evident greșită, după părerea mea, deși un reporter nu trebuie să-și declare atît de repede și direct punctul de vedere.

— Desigur. Apoi se pare că majoritatea oamenilor preferă drama în locul comediei. În această privință René Clair spunea : „În general oamenii sînt sadici, preferă să sufere în loc să se amuze. Regii pacifiști, care au adus popoarelor lor binele și prosperitatea, sînt lăsați uitării, iar regilor cruzi și războinici, care au adus numai moarte și nenorociri, li se ridică statui și sînt veneraţi".

E drept că la noi a existat multă vreme o concepție ciudată asupra comediei. Se consideră că orice subiect, fie chiar banal și lipsit de un conflict comic, poate deveni o comedie dacă este împănat cu gaguri, anacronisme, personaje așa-zise comice (de exemplu : cuplul format din unul înalt și slab alături de unul mic și gras), dacă se imprimă filmului un ritm vioi și un acompaniament muzical alert etc. etc.

Toate aceste artificii nu pot în nici un caz substitui lipsa conflictului comic, iar filmele turnate după asemenea rețete, cum au fost : „Și Ilie face sport" sau „Ilie în luna de miere", nu au avut darul de a încuraja conducerea studioului să treacă la o producție de comedii curentă.

— Îmi amintesc cuvintele unui estetician și critic literar care a scris : „...Așa după cum tragedia se bazează pe conflicte tragice și, în funcție de caracterul ei, îți trezește groaza, compasiunea sau sentimentul de mîndrie pentru om, ...comedia se bazează pe conflicte comice care provoacă rîsul".

— Perfect adevărat și, precum vedeți, foarte aproape de gîndul formulat anterior și de mine.

Pe de altă parte și gustul spectatorilor din perioada postbelică a evoluat mult.

Comedia se demodează parcă cu mult mai repede decît drama. Vechile comedii bazate pe grotesc, pe costumație excentrică, limbaj „scîlciat" și personaje care contrastează cu înfățișarea, azi nu mai sînt pe placul publicului.

De asemenea, ecranizarea unor comedii clasice cu dialog excesiv și lipsite de dinamism și conflict comic sau bazate pe *qui pro quo*-uri banale, nu sînt gustate și apreciate de spectatori.

Desigur nu mă refer la marile valori a căror perenitate nealterată le fac mereu contemporane.

— În comedie, ca în orice alt domeniu de artă, trebuie mereu căutate și găsite căi noi de exprimare. Nu credeți ?

— Cu siguranță că da. Cu atît mai mult în țara noastră, în contextul unei societăți noi, revoluționare, în continuu progres și permanentă autodepășire.

Se schimbă firesc și caracteristicile genului în măsura în care se schimbă și mentalitatea individului. De aceea e normal ca tradiția să se îmbine cu inovația, cu noul atît în planul problematic al textelor, scenariilor, cît și la nivelul realizării artistice propriu-zise.

Comedia nouă trebuie să fie bogată în conținut, să servească o funcție ideologică superioară, trebuie să fie veselă, optimistă și umană.

— Mai există și alte dificultăți ?

— O barieră în drumul comediei cinematografice o constituie, pentru scenariști și regizori, sarcina de a convinge factorii decizionali că scenariul lor are umor. Să povestești scenariul ? Să „descrii" filmul ?

Mă întreb, cum s-ar putea oare povesti o simfonie ? Și, dacă totuși am face-o, am putea avea pretenția că prin această simplă povestire am reușit să emoționăm și să răscolim simțurile auditoriului ? Ar fi oare cu putință ? Desigur, nu.

O simfonie trebuie ascultată. O comedie cinematografică trebuie văzută.

— Fără îndoială.

— De cele mai multe ori, la lectura unui scenariu de comedie nu rîde nimeni. Fenomenul este explicabil : umorul în literatură nu este același cu umorul în cinematografie. Comedia cinematografică, conducîndu-se după legile sale specifice, principalul său mijloc de expresie este, bineînțeles, imaginea în mișcare. Cu alte cuvinte, comicul în film trebuie să fie în primul rînd de ordin vizual. Filmele mute din „epoca de aur a comediei", în care nu se scotea nici un cuvînt, confirmă spusele mele. Scenariul în sine nu este o artă, este doar o imagine neînsuflețită care urmează să capete viață.

— Cu alte cuvinte, pentru lectura unui scenariu de comedie trebuie să ai neapărat simțul umorului.

— Nu numai atît. Trebuie să ai și fantezia și imaginația comică, ca să-ți poți închipui cum va arăta scenariul pe ecran.

În general, în privința umorului, oamenii au o părere foarte bună despre ei înșiși și se simt ofensați atunci cînd li se spune că nu-l au.

Ca și talentul de a dansa, de a cînta sau picta, umorul este o însușire pe care nu o poate avea toată lumea. Un individ oarecare nu se supără dacă îi spui că vocea lui nu corespunde cu a unui solist de la operă, dar se simte jignit dacă-i spui că nu are umor.

— Este știut faptul că e mult mai greu să faci oamenii să rîdă decît să-i faci să plîngă.

— Aș vrea să fie cît se poate de clar că umorul trebuie lăsat numai pe mîna oamenilor care au înclinație către acest gen — și nu se poate vorbi de o comedie, fără a lua în considerare că ea este direct legată de personalitatea celui care o realizează.

„Pe răspunderea mea"

Cum mi-a venit ideea să fac filmul „Pe răspunderea mea" ? Totul a pornit de la o întîmplare, ca toate întîmplările. Ar fi inexact sau incomplet dacă n-aș menționa că mă bîntuia de multă vreme gîndul să fac o comedie cinematografică. Gîndul există așadar. Dar cum ? Și pe ce scenariu ? Se spunea (și se mai spune încă) despre mine că aveam (și că încă mai am) simțul umorului. Atunci ? Ei bine, atunci s-a ivit „nașa" multor fapte : întîmplarea !

Căutînd cu soția mea Camelia (Cojan) un material pentru o rochie, n-am găsit în comerț decît patru-cinci sorturi de țesături și imprimeuri total lipsite de gust, în culori mohorîte, searbăde și fără pic de fantezie. Cutreierînd a doua și a treia zi magazinele, am constatat, cu tristețe, că altele în afară de aceste patru-cinci modele inestetice și anodine, altele nu se mai găseau pe piață.

Lipsa de varietate a țesăturilor din comerț m-a făcut să-mi imaginez cum ar arăta toate rudele sau cunoștințele mele, dacă ar fi obligate să se îmbrace toate la fel.

Eram de-a dreptul mîhnit de inerția și sărăcia de imaginație (chiar și de prostul gust) al creatorilor de modele din industria textilă și lipsa lor de preocupare pentru a pune la dispoziția cumpărătorilor o gamă mai largă de modele originale, variate, în culori vesele, plăcute la vedere. Atunci m-am hotărît să fac o comedie prin care să satirizez ridicolul acestei situații.

Cinematografia e o treabă foarte serioasă, pe care de multe ori o poți face glumind, iar comedia cinematografică este o glumă care o poți face numai dacă ești foarte serios.

Am intenționat să folosesc în acest film mijloacele de expresie specifice comediei : comicul de situație, fantezia, grotescul, *qui pro quo*-ul, satira, dinamismul și amănuntul în gestica actorilor, avînd permanentă grijă să mă feresc de primejdia comicului ieftin, vulgar sau de proastă calitate.

Am adunat într-un mănunchi actori capabili să transmită spectatorilor umorul lor propriu : actori expresivi, dar care interpretează simplu și firesc.

„Cel mai mic amănunt, cea mai neînsemnată împrejurare au o importanță decisivă, stîrnind sau curmînd rîsul : nimic nu e mai capricios decît rîsul..." scria Stendhal.

Am socotit că este util să accentuez dimensiunea satirică în scopul de a combate îngîmfarea și încăpățînarea șefului biroului de desenatură al unei fabrici de confecții, Dinu Măgureanu, care, neținînd seama de părerile colegilor săi, cere să se confecționeze, pe răspunderea lui, un lot de rochii după un model creat de el, dar total lipsit de gust (rol interpretat de Iurie Darie, cu multă sinceritate, simplu și firesc) ; lipsa de seriozitate și superficialitatea lui Perfuică, șeful serviciului tehnic al fabricii (subliniată de interpret, cu o agitație ridicolă) ; nesinceritatea și oportunismul Matildei (Neli Sterian) colega de birou a lui Dinu, interpretată de actriță cu multă finețe și nuanțe de perfidie.

Am apelat la rezervele niciodată epuizate ale comicului de situație. Preluînd ansamblul tradițional al comediei, am „cultivat" un fir liric, o poveste de dragoste care se desfășura răsucindu-se în meandrele diferitelor situații. O asemenea poveste era cea dintre Dinu (Iurie Darie) și Ileana Năvodaru (Ileana Iordache).

Ileana Iordache, pentru prima oară interpretă de film, a dat personajului său multă viață și sensibilitate.

Dar implicațiile critice trebuiau lărgite și s-a născut o a doua poveste, cea dintre cofetarul Șerban (Marcel

Anghelescu) și tehniciana mecanică Tincuța, logodnica lui. Un imbroglio determinat de reacțiile personajelor mi-a servit să susțin tensiunea comică interferînd cele două filoane erotice cu problematica muncii, cu o serie de conflicte ivite din însăși viața personajelor.

Grotescul, ca mijloc de expresie, și-a făcut loc în scenele cheie. Îmi amintesc cît a plăcut ideea de a-l confrunta pe erou (Dinu Măgureanu), plecat în concediu la Dîrlău, orașul său natal, cu propria lui „creație". Scena îngroșată trebuia să fie „șoc" și o pastă grotescă era bine venită. Eroul este primit la gară de întreaga sa familie, femeile fiind toate îmbrăcate cu rochiile „creația lui" — rebutate de fabrică și trimise de Ioana familiei lui Dinu, pentru a-i da o lecție îngîmfatului său prieten.

De asemenea, scena în care Dinu, după un pahar de vin, vede ca într-un coșmar pe toți locuitorii micului orășel : trecătorii de pe stradă... clienții și ospătarii unui restaurant... o mireasă cu nuntașii ei, sau un cortegiu mortuar, unde pînă și caii de la dric sînt îmbrăcați cu imprimeul său rebutat.

M-am gîndit nu o dată cum aș proceda dacă aș face azi filmul. L-aș concepe oare la fel ? Poate că da, poate că nu ! E greu de răspuns.

Anii au trecut. Gusturile s-au schimbat. Eu însumi aș găsi, poate, alte soluții. Chiar în contextul aceleiași problematici. În orișice caz aș scurta scenele lirice de la restaurant și parada modelor, pentru a da două exemple.

Simțind nevoia de a evada un moment dintr-un cotidian lipsit de gust și fantezie m-am lăsat antrenat de muzica melodioasă a compozitorului Gherase Dendrino, de varietatea și fantezia modelelor prezentate, prelungind scenele mai mult decît era necesar.

Pe bună dreptate, majoritatea cronicarilor au făcut această remarcă.

Și totuși cred că în ansamblu nu aș putea gîndi filmul altfel. Evident, ținînd seama de datele acelui moment.

Istoria genezei filmului, păstrată în ascunzișuri de memorie, adună și o serie de greutăți, unele mai bizare ca altele, dar și bucuriile realizării.

O greutate de ordin plastic a fost următoarea : în film urmau să apară 30 de rochii, toate avînd același model banal, un imprimeu care trebuia să îndeplinească toate condițiile pentru a fi socotit urît !

Gusturile oamenilor sînt însă atît de capricioase și atît de diferite ! Asta, spre binele omenirii, gîndesc eu. Ar fi o mare nenorocire dacă toți oamenii ar avea același gust ! Dacă toți oamenii ar avea aceleași preferințe, aceleași dorințe... dacă toți bărbații ar iubi aceeași femeie sau același gen de femeie !

Despre asta nici să nu mai vorbim...

Dar acest „bine al omenirii" ridică mari probleme cînd e vorba de artă în general și de film în special : dificultatea de a crea în artă un lucru frumos sau urît, universal recunoscut ca atare.

În literatură, imaginea unui erou, oricît de amănunțit ar fi definită și descrisă de autor, va fi nuanțat și chiar diferit închipuită de cititori, după imaginația și sensibilitatea lor proprie.

Pentru un film datele se pun și mai diferențiat. Dacă un scenarist ar da următoarea indicație : „Anca e o tînără fată foarte frumoasă și bine făcută", fiecare cititor ar interpreta acest calificativ „foarte frumoasă și bine făcută", după imaginația și gustul său propriu. În mintea fiecăruia ar apărea portretul unei femei, blondă sau brună, voinică sau zveltă, al unei ființe îndrăgite de el, întîlnită cîndva în viață.

În film, o asemenea făptură trebuie să fie totuși pe placul tuturor, ea trebuie să obțină sufragiul universal.

Cum ar trebui să arate imaginea acestei fete foarte frumoasă, ca să fie foarte frumoasă pentru toată lumea ?

Spuneam la început că pentru a satiriza lipsa de gust și indolența creatorilor de modele, în film trebuie să apară 30 de rochii cît se poate de urîte. O rochie cu caracter de personaj. O rochie care „joacă", cum se spune în teatru.

Conștienți de dificultatea realizării acestui lucru, Lucia Metch, creatoare de costume, împreună cu Camelia Cojan, regizorul secund al filmului, s-au străduit, făcînd zeci și zeci de schițe, să găsească formula cea mai bună. După două săptămîni de căutări, în cele din urmă, am căzut cu toții de acord asupra unui model care prezenta, credeam, toate condițiile pentru a fi calificat : urît. Pot spune că eram chiar entuziasmați de urîțenia lui.

Modelul a fost dat la imprimat, de data aceasta „pe răspunderea noastră", și una dintre rochii a fost expusă în vitrina unui magazin de confecții de pe bulevardul Bălcescu, unde am turnat o secvență din film.

În general, ca o măsură de precauție, locurile de filmare sau decorurile nu se demontează înainte de a se vedea rezultatul de la laborator. Am rugat-o deci pe responsabila magazinului să nu schimbe aspectul vitrinei, pînă cînd nu îi vom comunica noi.

După două zile, trecînd întîmplător prin fața magazinului, responsabila, care mă zărise pe fereastră, aleargă după mine cu sufletul la gură :

— Vă rog foarte mult, luați odată rochia aia din vitrină...

— De ce ? Vă gonește clienții ? o întreb eu.

— Nu ! De cînd ați filmat-o, toate femeile vor să cumpere numai „modelul acela expus în vitrină" ! !

Din noianul de istorii legate de povestea acestui film am mai reținut două „secvențe", fiecare cu semnificația ei.

În primul rînd, nu pot uita un moment din timpul turnării.

Filmam secvența „coșmarul lui Dinu". Scena reprezenta o înmormîntare unde atît oamenii din cortegiul funerar, cît și caii de la dric erau îmbrăcați la fel, cu același material, imprimeul rebutat al lui Dinu. Scena a fost turnată la București, într-un cartier lăturalnic, pe o stradă nepavată, cu căsuțe mici și aspect de provincie.

În ziua filmării, dricul cu tot cortegiul lui a poposit în fața unei case oarecare, la întîmplare (trebuia să se oprească în fața unei case, nu aveam altă posibilitate).

Dintr-o curte vecină, atrasă de zarva de pe stradă, a apărut în poartă o femeie care, privind în lungul uliței, a spus cu voce tare :

— S-a dus și ăsta !

Apoi, așezîndu-se bine pe picioare, a încrucișat brațele pe piept cercetînd cu ochi iscoditori cele ce se petreceau în jur.

Tocmai în acel moment, asistenții de regie aranjau figurația în spatele dricului. Femeia, văzînd mulțimea asta de bărbați și femei îmbrăcați la fel, pufni indignată :

— I-au pus și cor ! !... Mai bine făceau gard la casă ! și, rotindu-și ochii, dădu de caii de la dric : „Ie-te-te minune !" S-a minunat ea.

Apoi, crezînd probabil că eu sînt maestru de ceremonie, femeia m-a întrebat :

— Da' caii de ce i-ați împopoțonat așa ? !

— Dumneata nu vezi că filmăm ? îi răspund eu puțin cam plictisit.

— Vezi ? D'asta nu mai pot eu. Ce, parcă mie-mi pare rău ? Și ridicînd din umeri, întoarse spatele și intră în curtea casei, bodogănind enervată.

A doua amintire ține de un moment ce se plasează post-festum.

Filmul „Pe răspunderea mea", o comedie care satiriza indolența, înfumurarea și încăpățînarea unor elemente de la fabricile textile, a fost trimis la Karlovy-Vary să participe la un concurs care se desfășura... sub lozinca „Luptăm pentru pace".

Nu mai insist asupra cauzelor acestui veritabil „imbroglio".

Ce șanse putea avea comedia „Pe răspunderea mea" într-o astfel de competiție ? Și totuși...

Filmul a fost bine cotat de către participanții la festival, dar, firește, nu putea intra în concurs. Georges Sadoul, renumit cronicar cinematografic și profesor de Istoria cinematografului la Institutul superior de Cinematografie din Paris, în reportajul său „Franța a cîștigat

bătălia ecranului la Karlovy-Vary", comentînd filmele prezentate la festival, relevă calitățile filmului „Pe răspunderea mea" și ale filmului ceh „Greșeala lui Vladimir Olmer", astfel :

„Primul — care este cel mai bun — este o comedie amuzantă foarte bine condusă de Paul Călinescu. Cinematografia română este cea mai tînără din democrațiile populare și la ora asta este o incontestabilă reușită faptul de a fi condus intriga cu vervă și antren, cu foarte simpatici tineri actori (Iurie Darie și Ileana Iordache). Filmul este mult superior prin realizarea sa față de Afacerea Protar (care a fost remarcat de către critica de la Cannes) și are meritul de a arăta anumite aspecte din viața muncitorească din București".

Iar Agerpres, publică următoarea notă :

„Londra 14 (Agerpres) — Ziarul britanic „Times" a publicat o relatare a corespondentului său care a participat la Festivalul Internațional al Filmului de la Karlovy-Vary în care acesta subliniază în mod deosebit filmul românesc „Pe răspunderea mea".

Subliniind impresia favorabilă pe care a produs-o filmul, comentatorul ziarului ține să scoată în evidență valoarea acestei producții românești, cît și reușita deosebită a colectivului de regie.

„Filmul românesc — scrie comentatorul — nu este numai spiritual și amuzant, el constituie de asemenea un atac cu multă ironie la adresa birocrației".

Cîmpulung – universul lui Mușatescu

Cu totul alte probleme de creație mi-a ridicat transpunerea pe peliculă a comediei satirice *Titanic Vals* a lui Tudor Mușatescu, operă dramatică ce a cucerit o celebritate bine meritată, nu numai pe scenele teatrelor din țară, dar și pe acelea din numeroase mari orașe ale lumii.

Tudor Mușatescu se situează printre cei mai talentați dramaturgi români contemporani, avînd un stil original, o vervă scînteietoare, un umor plin de ironie biciuitoare.

Cu ani în urmă Tudor Mușatescu întocmise un scenariu de film după piesa sa *Titanic Vals*, dar socotindu-l chiar el însuși nereușit, a căzut de acord să lucrăm împreună la o nouă versiune. În colaborarea cu el nu-și mai avea rost să mă întreb dacă, pe plan artistic, ne vom înțelege, sau nu. Eram prieteni prea de multă vreme, ne cunoșteam prea bine.

Am hotărît împreună să nu facem o copie fidelă a piesei de teatru, ci să valorificăm cinematografic comicul piesei păstrînd cu fidelitate acțiunea ei, adăugînd însă unele personaje și situații noi, cerute de adaptarea pentru ecran.

Desigur că în acei peste treizeci de ani care s-au scurs de la premiera piesei lui Tudor Mușatescu, prefacerile revoluționare produse în țara noastră, ridicarea nivelului cultural și schimbarea mentalității au impus modificări esențiale în textul inițial al comediei.

Iată firul conducător al comediei „Titanic Vals" : În micul orășel de provincie Cîmpulung, unde nu se întîmplă niciodată nimic interesant, trăiește Spirache Necșulescu, umil funcționar la primărie. Un om de o cinste și corectitudine exemplare cu un suflet simplu, plin de bunătate, de generozitate. O singură dorință are el în viață : să trăiască onest, adică să ducă un trai liniștit, armonios, în sînul familiei. Un eveniment neașteptat intervine în viața familiei Necșulescu. Vaporul cu care voiaja Tache Necșulescu, fratele lui Spirache, a naufragiat. Familia Necșulescu, devenită milionară peste noapte, îl împinge pe Spirache în viața politică. De aici ciocnirea dintre cele două tabere : de o parte Spirache, omul cinstit și modest, pe de altă parte familia lui și somitățile orașului — indivizi imorali, demagogi, mînați doar de interese meschine — ciocnire care formează conflictul piesei și al filmului.

Lărgind cadrul piesei, angrenînd în acțiune întreaga urbe provincială dinainte de primul război mondial, s-a conturat mai pregnant viața searbădă cu orizont limitat a micului orășel de provincie.

Prin apariția unor personaje noi, episodice, ca : agentul electoral, omul cu gîsca, antreprenorul de pompe funebre sau flașnetarul, prin introducerea unor noi episoade ca : secvența flașnetarului, mascarada electorală, inclusiv propaganda făcută de avocatul Nercea, geambaș de deputați, scenele de la primărie, secvența în care Spirache rupe afișele electorale ale propriei candidaturi, secvența care urmărește sinistra glumă pusă la cale de ofițerii garnizoanei la mutarea lui Gigi și chiar finalul cu înapoierea lui Spirache la Cîmpulung și renunțarea la deputăție etc., prin toate asemenea „inovații" față de textul dramatic, dar bine racordate la subiect și intim legate de unitatea spectacolului, filmul a căpătat noi dimensiuni, semnificații suplimentare și o altă amploare.

Dinamica filmului cerînd un ritm mai alert, am fost nevoiți să comprimăm unele dialoguri (specifice spectacolului teatral), să înlocuim adesea comicul verbal cu cel vizual și să eliminăm anumite pasaje din piesă, care încărcau narațiunea.

Față de piesa de teatru, noi am lărgit și amplificat satira la adresa vechii societăți, prinsă în momentul ei cel mai grotesc, mascarada electorală.

Chiar personajul principal, Spirache Necșulescu, a căpătat o altă identitate și o altă semnificație morală. În final, Spirache Necșulescu, om cinstit și corect, refuzînd compromisurile morale, lasă familia să-și urmeze drumul ei, iar el se înapoiază în orașul său natal, Cîmpulung.

Am avut grijă ca satira socială să fie tratată cu cea mai mare seriozitate, conștient de faptul că o șarjă excesivă subminează tema socială în loc s-o servească și, în mod implicit, mesajul devine neconvingător. Punctul meu de vedere este că satira nu trebuie să distrugă verosimilul. Comedia, ca și drama, are realismul ei.

Accentuînd cinstea și cumsecădenia lui Spirache, am căutat să nu minimalizez, printr-o tratare la modul grotesc, tarele societății burgheze care și-au găsit o expresie esențializată în familia Necșulescu. Scopul era să demascăm personajele prin rîs.

Urmărind metamorfoza socială a familiei Necșulescu, am subliniat tarele individuale ale Chiriachiței, Daciei, Mizei, ale lui Traian sau ale avocatului Nercea. În acest chip s-a creat contrapunctul dramaturgic necesar pentru a înfățișa cu simpatie odiseea familială și politică a lui Spirache sau puritatea sufletească a Genei.

O sarcină greu de rezolvat a fost aceea de a închega o familie Necșulescu cu trăsături de familie comune, dar cu temperamente și caractere deosebite.

Personajele comediei „Titanic Vals" și-au găsit echivalente cinematografice în persoana unor reputați actori de comedie ca :

— Spirache Necșulescu (funcționar la primărie, la biroul de nașteri și decese), modest și conștiincios : Grigore Vasiliu-Birlic.

— Chiriachița (soacra lui Spirache), mărginită și cicălitoare : Silvia Fulda.

— Dacia (soția lui Spirache), voluntară, ambițioasă, cu veleități de parvenire : Kiti Gheorghiu Mușatescu.

— Gena (fata lui Spirache din prima căsătorie), candidă și bună : Mitzura Arghezi.

— Sarmizegetusa (fata mai mică), emancipată și sclifosită : Coca Andronescu.

— Traian (băiatul mai mare) : Lucian Dinu.

— Primarul : Ion Fintești eanu.

— Dinu (funcționar la poștă), un îndrăgostit timid : Mihai Fotino.

— Locotenent Gigi Stamatescu, curtezan, cu monoclu și pinteni : Ion Dichiseanu.

— Avocatul Nercea, farsor și demagog, „geambaș de deputați" : Ion Lucian.

— Procopie, tipicar și pedant : Florin Scărlătescu.

Viziunea mea regizorală asupra personajului Spirache Necșulescu i-a cerut lui Birlic un stil de interpretare mai sobru, mai uman, mai firesc și, în același timp, plin de umor. Birlic, acest excelent actor de comedie, l-a realizat cu succes și consider că a fost una din marile sale creații care a constituit și o nouă orientare în arta sa.

Această schimbare și implicit o apreciere a concepției se pot regăsi în mai toate cronicile epocii. Iată doar un exemplu :

În articolul său „Tradiție și continuitate în comedia cinematografică" („România liberă" din 27 ianuarie 1965), cronicarul Eugen Atanasiu, referindu-se la modul în care a interpretat Birlic personajul Spirache Necșulescu, consemna următoarele :

„...Gr. Vasiliu Birlic este — ne-a dovedit-o cu prisosință — cu totul altul decît în rolurile caragialești. Este, dacă vreți, un erou de comedie modernă, — personajul său are multiple fațete, psihologia sa se afirmă nu pe cursul unei trăsături îngroșate pînă la cea mai limpede evidență, ci într-o trăire interioară complexă și, adeseori, dificilă. Poate că nimic nu exprimă mai bine ceea ce se petrece în sufletul acestui personaj decît secvența în care, cu o vinovată precauție, Spirache distruge afișele propriei sale candidaturi de pe garduri, de pe flașnetă, de pe trăsura electorală. Este un moment de o maximă sinteză a gestului și gîndului, așa cum este în stare s-o realizeze acest personaj, autocaracterizîndu-se astfel, mai bine decît poate s-o facă în dialogul cu cei din jur."

Birlic avea un comic nativ, era suficient să-l privești pentru a zîmbi bine dispus și, cu cît era mai serios, cu atît avea o înfățișare mai comică.

Într-o vară, l-am întîlnit pe litoral, la Eforie Nord. Toți trecătorii își întorceau capul după el, zîmbindu-i cu simpatie. Voind să stăm un moment de vorbă, în liniște, noi n-am intrat într-un local, ci am preferat să ne închidem în automobilul său.

Birlic avea un „păs" pe care mi-l povestea cu mult patos și seriozitate, în timp ce eu îl urmăream privindu-l cu atenție, dar cînd mi-am ridicat ochii de la el, am văzut că în jurul mașinii se adunase un grup de circa 30 de vilegiaturiști care priveau zîmbind, ca la un spectacol, cu fețele radiind de veselie. Era dovada marii popularități de care se bucura acest mare și modest actor.

Marii actori, mă refer la cei din generația mea, cu care am lucrat și pe care i-am cunoscut mai înde-

aproape, erau mari nu numai pentru că aveau talent, dar și pentru faptul că își iubeau meseria, erau conștiincioși și disciplinați, dăruiți cu totul artei și misiunii lor.

Îmi amintesc, prin atîtea exemple, cu mare plăcere, de colaborarea cu maestrul Ion Fințeșteanu, un om extrem de modest și delicat, interpret subtil, avînd un umor fin, rafinat, de cea mai bună calitate.

Exterioarele filmului „Titanic Vals" au fost turnate la Cîmpulung Muscel, locul unde se petrece acțiunea și locul de baștină al autorului.

Prospecțiunile făcute aproape în fiecare casă care corespundea cu descrierile lui Tudor Mușatescu ne-au fost de un real folos și ne-au sugerat nenumărate idei.

Alături de actori, întreaga echipă de filmare, formată din : Camelia Cojan — regizor secund ; Vasile Oglindă și Aurel Tripon — imagine ; Ștefan Norris — decoruri ; Nelli Grigoriu — costume ; Radu Șerban — muzica ; Victor Cantuniari — sunet ; Eugenia Gorovei — montaj, a fost întîmpinată cu multă simpatie și prietenie de către locuitorii micului orășel a cărui liniște și viață patriarhală a luat sfîrșit odată cu venirea noastră printre ei.

Filmele din jurul unei filmări

Acolo unde se stabilește o echipă de filmare, micul orășel capătă pentru un timp o viață trepidantă, cu totul neobișnuită. Așa a fost și la Cîmpulung. Multe s-au întîmplat : străzi blocate, deviere de circulație, magazine închise, pe ziduri și pe garduri au apărut afișe electorale. Au apărut magazine cu firme fictive : „La Englezul Român", cîrciuma „Mai la ziuă". Un trecător vrea să bea o bere, intră în local, dar acolo e un depozit de textile. Pe stradă, ofițeri în uniforme cu brandemburguri, cu pompon și eghileți. S-au schimbat uniformele ? Se pun întrebări, se fac comentarii. Pietoni opriți din drum, puși să ocolească străzile...

Contactul cu localnicii a dat naștere, adesea, la fiecare film, deci și acum, la întîmplări comice de un farmec deosebit, episoade hazlii legate de natura însăși a specificului muncii cinematografice.

La Cîmpulung Muscel, de pildă, în fața Sfatului popular, piața principală a orașului, se află bustul lui Negru Vodă : statuie de bronz montată pe un masiv soclu de piatră. În ultima vreme, aici, ca și în toate celelalte orașe ale țării, s-au construit clădiri noi, moderne care au schimbat radical vechea înfățișare a pieții din centrul Cîmpulungului. În asemenea condiții, am fost nevoiți să alegem pentru filmare o altă piață, situată la capătul celălalt al bulevardului „Pardon" (Cîmpulungenii au poreclit bulevardul din centrul orașului „Bulevardul Pardon" deoarece, în zilele de sărbătoare, la ora prînzului, localnicii care se plimbau pe bulevard erau atît de numeroși, încît, fără voia lor, se ciocneau la fiecare pas și, foarte politicoși, își cereau scuze întrebuințînd, ușor pedant și prețios, cuvîntul francez „pardon").

Deoarece acțiunea piesei și a filmului era localizată la Cîmpulung Muscel și nu într-un orășel de provincie oarecare, am găsit necesar să identific orășelul printr-un element specific lui : statuia lui Negru Vodă.

Pentru aceasta, scenograful Ștefan Norris a executat în butaforie o copie fidelă a statuii care urma să fie montată numai atunci cînd era nevoie, în piața aleasă de noi pentru filmare, seara închideam copia într-o magazie. Într-una din zile, pe cînd filmam, un locuitor din împrejurimile Cîmpulungului, care tocmai venise în oraș, văzînd statuia lui Negru Vodă, pe care el o știa în celălalt capăt al bulevardului, rămase uluit, clipind din ochi nedumerit :

— Ce caută Negru Vodă aici ?

— Filmăm, îi răspund eu.

— Aha ! Filmați ! făcu omul și porni mai departe.

Seara, omul nostru, trecînd din nou prin piață, nu mai văzu statuia acolo ; acum o găsi la locul ei, în fața Sfatului popular.

A doua zi dimineața, curiozitatea sau întîmplarea aduse omul iar în piața în care filmam. Negru Vodă era și el acolo. Omul se înveseli :

— Iar l-ați mutat aici ?!

— Da.

— Da, noaptea de ce-l duceți la Sfat ?

— Ca să nu-l fure careva, glumesc eu.

— Aha ! făcu iar omul și, mulțumit de răspunsul căpătat, nu mai puse altă întrebare.

Autenticitatea unor secvențe din timpul filmărilor determină trecătorul să se încadreze, să se confunde fără voia lui cu situația, cu momentul în care se filmează.

Mi-amintesc de o întîmplare hazlie petrecută tot la Cîmpulung. Filmam o scenă cu plecarea trenului din gară. În momentul plecării trenului, pe peron și-a făcut apariția, foarte liniștit, un călător cu multe bagaje. Văzînd că trenul se pune în mișcare, înspăimîntat că a întîrziat, călătorul s-a repezit la vagonul cel mai apropiat. Mașiniștii au vrut să-l țină pe loc, dar omul, intrat în panică, a început să țipe : „La o parte, pierd trenul" și, smucindu-se din brațele lor, s-a năpustit într-un vagon. Peste o sută de metri, trenul s-a oprit și încet, încet, a revenit la peron. Abia acum se lămuri sărmanul călător de ce toți oamenii de pe peron erau potrivnicii lui.

— Miine tot în gară filmați ? întrebă el grijuliu. Știți, nevasta cu copilul pleacă mîine la Iași și nu aș vrea...

Deseori se întîmplă să pricinuim oamenilor necazuri. Totuși, ei ne iubesc, ne dau ajutor și se bucură de reușitele noastre.

D-ALE CINEMATOGRAFULUI

Un film nu se judecă pe „bucățele"
Din „unghiul gîndacului"
Un „star" de cinema american
Puncte negre
De la filmul finit... la spectatori
Însemnări... însemnări

Un film nu se judecă pe „bucățele"

Nevoia unor vizionări, a unor dialoguri pe marginea filmului ține de evidență. De-a lungul anilor am fost implicat, sub diferite forme, unor asemenea momente ce se interferează, într-un anume fel, procesului creației.

În practica curentă a muncii noastre s-au utilizat și vizionările „parțiale". Mai precis spus era un fel de confruntare a materialului în diferite etape ale genezei filmului.

Nu știu dacă cineva avea de cîștigat de pe urma unei asemenea metodologii. Noi, regizorii, însă sigur aveam de pierdut.

Îmi amintesc că la vizionarea făcută cu materialul turnat de mine la Sulina pentru filmul „Porto-Franco", într-o primă etapă, care îngloba 20% din film, o parte din participanți la dialog, care și-au început alocuțiunile cu : „eu nu am citit scenariul, dar...", mi-au reproșat că personajele din „Porto-Franco" au factură caragialească și că scena din cafeneaua lui Stamate trebuie neapărat scoasă, deoarece aici toți localnicii sînt îmbrăcați, în plină vară, în haine negre și stau la masă cu pălăria pe cap.

Nu mai este nici un secret pentru nimeni că locul și timpul în care se petrece acțiunea se precizează pentru spectator și cu ajutorul costumului, mobilierului, al detaliilor arhitectonice și uneori al limbajului. Și totuși...

Acțiunea filmului „Porto-Franco" se petrece în preajma anului 1910, atunci cînd Sulina era sediul Comisiei Europene a Dunării, adică la sfîrșitul epocii Caragiale. I. L. Caragiale a surprins oamenii din epoca lui și a făcut-o, poate, cel mai bine, dar asta nu înseamnă că atunci cînd cineva zugrăvește personajele acelor timpuri îl copiază pe Caragiale.

Dacă s-ar trata un subiect actual cu limbajul și costumația din 1870—'90, atunci, da, s-ar putea reproșa creatorului că a creat personaje caragialești, plasate anacronic.

Personajele lui Jean Bart, contemporane și din aceeași clasă socială cu eroii lui Caragiale, nu se puteau comporta sau îmbrăca altfel decît era moda timpului lor.

În ceea ce privește hainele negre de lustrină, un material foarte subțire, care se purta în timpul verii, și moda de a nu îți scoate pălăria de pe cap la cafenea, n-am avut nevoie de prea multă documentare deoarece eu însumi am prins acele timpuri. Trecerea de la o epocă la alta nu se face cît ai bate din palme.

Totuși, în urma cererii insistente a conducerii studioului și pentru a evita discuțiile nefundamentate, am scos din materialul filmat secvența cafenelei lui Stamate pe tot timpul celorlalte vizionări ; dar, la montajul general al filmului, am introdus din nou secvența la locul ei și, spre marea mea satisfacție, nimeni nu a mai obiectat nimic.

Un film nu se judecă pe „bucățele".

Cei care răspundeau de producția studioului erau convinși că, vizionînd materialul filmat în trei etape intermediare, vor fi puși la adăpost de eventualele greșeli pe care le-ar putea face regizorii și astfel erau mai liniștiți. Dar în majoritatea lor cei care făceau parte din colectivul ce viziona materialul filmat nu cunoșteau scenariul respectiv și nici intențiile regizorului. Și chiar dacă le-ar fi cunoscut, de la intenții și pînă la realizare e un drum lung pe care nu-l cunoaște decît cel ce realizează nemijlocit opera.

Din această cauză se nășteau discuții sterile, stereotipe, interminabile, care îl derutau pe regizorul respectiv și aveau o înrîurire nefastă asupra lui. De la o etapă la alta filmul își pierdea originalitatea, devenea mai plat, mai puțin îndrăzneț. Cîți oameni, atîtea păreri și, așa după cum am mai spus, filmul, care trebuie să poarte pecetea personalității regizorului, devenea pe parcurs o lucrare anodină.

Un plan în sine sau o scenă în sine nu poate avea nici o semnificație, dacă nu se cunoaște ceea ce precede sau ceea ce urmează. Aceeași scenă precedată sau urmată de o alta poate căpăta o altă semnificație.

Un film nu poate fi judecat decît atunci cînd e gata montat, cînd a căpătat forma lui definitivă. Nici o operă de artă, și deci nici filmul, nu poate fi judecată și apreciată pe „bucățele".

Montajul este operația prin care filmul își capătă forma sa definitivă, printr-o sinteză a tuturor secvențelor și imaginilor înregistrate. Astăzi montajul este considerat pe drept cuvînt, în același timp, o știință și o artă prin care se realizează expresia artistică a filmului — este operația care transformă o serie de fotografii în mișcare într-o operă de artă cu o semnificație și cu un mesaj.

Trebuie să se acorde credit deplin regizorului pînă la completa terminare a operei sale.

De cîte ori n-am găsit această idee scrisă pe marginea unor notițe luate la asemenea discuții ?

De multe ori am trăit asemenea experiențe și caietele mele de note sînt pline cu observații scrise în timpul unor atari momente. Departe de mine gîndul că vizionarea în sine, dialogul purtat de oameni de meserie, în cunoștință de cauză, nu poate fi util. Dimpotrivă. Confruntat cu diferite puncte de vedere, realizatorul se confruntă și cu sine. El poate ajunge la modificări fericite de „orbită", poate găsi accente noi și fericite. Toate slujind simțul creator artistic. Primejdiile sînt altele și vin dinspre metodologia analizei pe secțiuni de film care

pierde tocmai ansamblul, unitatea, compoziția și ritmul filmului în general ca operă închegată și rotundă.

Și cînd, pornind de la asemenea analize, se trag concluzii și, poate, se propun măsuri — atunci complicațiile sînt mai mari. Dar caietele mele de notițe reținetape din dezvoltarea cinematografiei noastre și multe din ele sînt astăzi depășite. De aceea ne putem aminti de ele cu un ușor zîmbet.

Din „unghiul gîndacului"

Tot la filmul „Porto-Franco", pentru a reda mai pregnant atmosfera micului port de la gurile Dunării, care lîncezește în banalul cotidian și plictis, în arșița toridă din timpul verii, am întrebuințat, în afară de scenele caracteristice care sugerau o atmosferă (cum era secvența cîinelui culcat la umbră, gîfîind cu limba scoasă), mișcări lenețe, domoale, ale aparatului de luat vederi, combinate cu traveling-uri prelungi și lente. Ca și la „Desfășurarea" m-am ferit să filmez din unghiuri extravagante, dramaturgic nejustificate : din „unghiul gîndacului" sau al „păianjenului", cum sînt numite în glumă de către operatori. Acest lucru a fost și el criticat în timpul repetatelor vizionări.

Dar, cred că nu am greșit.

E drept că din asemenea unghiuri se pot obține imagini foarte interesante și spectaculoase, dar nu întotdeauna justificate din punct de vedere dramaturgic și deci nu întotdeauna utile.

Sub influența noilor curente de artă abstractă și a „pop-art"-ei, unii colegi de la studio aveau tendința să desconsidere mijloacele de expresie sobre, calificîndu-le drept „clasice".

Clasic nu înseamnă nici banal, nici desuet ; dimpotrivă, o lucrare sau un procedeu a căror valoare este universal recunoscută. Într-un film, în primul rînd, narațiunea în sine contează și dacă ceea ce ai de spus

este interesant, dacă filmul se referă la o temă majoră, artificiile care „agrementează" tema sînt de prisos. Dar să nu confundăm artificiile cu limbajul cinematografic, cu mijloacele sale proprii de creație.

Îmi amintesc două cronici apărute în acea perioadă în care nu numai cuvintele frumoase despre film m-au bucurat, ci și faptul că se sublinia, ca un merit al acestuia, tocmai maniera de filmare care ținea nemijlocit de viziunea regizorală.

În revista poloneză „Tygodrik Ilustrowany" nr. 32 din 1962, Ryszard Koniczek, făcînd un bilanț al filmelor românești apărute în ultima vreme : „S-a furat o bombă" de Ion Popescu Gopo ; „Primăvara este fierbinte" de Mircea Săucan ; „Străzile au amintiri" de Manole Marcus ; „Poste-Restante" de Gheorghe Vitanidis ; „Pușiul" de Elisabeta Bostan ; „Celebrul 702" de Mihai Iacob și „Aproape de soare" de Savel Stiopul, referindu-se la filmul „Porto-Franco" scrie : „Din cu totul alte inspirații — realiste — s-a născut filmul „Porto-Franco", care mi s-a părut cel mai matur din punct de vedere artistic, dintre filmele românești din ultima perioadă. Este o poveste mai veche... (dă un rezumat al subiectului n.n.). Marea valoare a filmului constă în observația fină a mediului — mișcarea lentă, lenețe a aparatului de filmat creează timpul acelor ani. Regizorul filmului, Paul Călinescu, a dispus de un material literar de bună calitate (scenariul după romanul lui Jean Bart : *Europolis*), însă știința de a crea atmosfera, alegerea tipurilor de eroi și o anumită lăsare de o parte a conflictului principal — ceea ce a fost în favoarea filmului — trebuie puse în contul cineastului. Totodată, s-a profilat individualitatea interesantă a operatorului Ion Cosma".

Iar criticul cinematografic Miron Cernenco scrie în revista „Sovietskii Ekran" : „Autorilor filmului („Porto-Franco" n.n.) le-a reușit neobișnuit de pregnant crearea atmosferei românești de la începutul secolului. Claritatea și precizia trăsăturilor satirice, atît de caracteristice comediei românești începînd cu Caragiale, liniștea ironică și gînditoare a dezvoltării subiectului — toate acestea

prevestesc o satiră inteligentă și fină și depășesc cadrul României de odinioară (...). Filmul „Porto-Franco" trebuie văzut pe ecrane, pentru că în el remarcabili sînt actorii, printre care se numără maeștri de seamă ai teatrului și cinematografiei românești, ei formînd un minunat ansamblu actoricesc".

Cu siguranță că astăzi eu însumi aș putea formula și rezerve. Timpul, experiența, mijloacele noi și-ar spune cuvîntul. Dar nici acum n-aș renunța la viziunea de ansamblu și la tehnica folosită în filmare.

Și totul concură spre ideea unității operei de artă, spre ideea conjugării tuturor factorilor pe coordonatele integratoare ale viziunii regizorale.

Un „star" de cinema american

Într-o seară, dornici să mîncăm o friptură bună, am intrat împreună cu fratele meu la cîrciumioara „Giovanidis", renumită prin fripturile sale și celebrul mușchi „Păstorel" (preparat după rețeta scriitorului Păstorel Teodoreanu). La masa alăturată, erau trei tineri studenți. Unul dintre ei, un tînăr înalt, volubil, simpatic, cu o figură jovială, mi-a atras atenția.

Tocmai în acel timp alcătuiam distribuția rolurilor la filmul „Răsună Valea" și eram în căutarea unui tînăr interpret pentru rolul brigadierului : șeful brigăzii voluntare U.T.M.

Bucuros că am găsit tipul de interpret pe care îl căutam am propus tînărului de la masa alăturată să-i fac o probă de film, propunere la care el mi-a răspuns cu mult entuziasm. Zis și făcut. Proba a ieșit foarte bine, adică : interpretare bună, figură expresivă și luminoasă... în sfîrșit, tot ce trebuia pentru a caracteriza personajul respectiv.

Conducerea studioului nu a fost însă de acord cu interpretul propus pe motivul că are figura și alura unui

„star" de cinematograf american, bun pentru reclame, iar brigadierii noștri nu pot avea o asemenea înfățișare.

Cu mare regret, am fost nevoit să caut un alt interpret, de data asta pe gustul studioului.

Tînărul cu figura jovială și alură de „star" de cinema american era Ion Popescu-Gopo, actualul regizor, tatăl spiritual al „Omulețului" din „Scurtă Istorie" și Președintele Asociației Cineaștilor din R.S.R.

Puncte negre

La studio se considera că într-o echipă de filmare, pentru anumite posturi, cum ar fi cel de mașinist sau recuziter, nu este absolut necesar un personal calificat. Părerea era greșită, fapt probat de timp și propria noastră experiență, deoarece de priceperea unui recuziter sau îndemînarea unui mașinist depinde de multe ori reușita unei zile de filmare.

Pentru filmul „Porto-Franco", la turnarea secvenței „Balul de la Comisia Europeană a Dunării", cu o figurație de aproximativ cincizeci de persoane, mișcările de aparat au fost executate cu macaraua. Mașinistul care o manipula era un om binevoitor, dar care încă nu ajunsese să se specializeze. Am făcut zeci de repetiții cu operatorul, dar de fiecare dată aparatul nu ajungea la locul indicat din cauza mașinistului care nu știa cum să-și stabilească punctele de reper. Toată echipa începuse să-și piardă răbdarea și să dea semne de enervare. Făcîndu-i observație mașinistul care nu reușea să aducă macaraua la locul și înălțimea stabilită, acesta mi-a replicat candid, dîndu-mi argumentul suprem : „Am ridicat-o, maistore, pînă la buric". „Buricul" era punctul lui de reper, dar BIETUL OM nu-și dădea seama că de fiecare dată el se oprea în altă parte și buricul lui ocupa alt loc în spațiu.

Altă dată, pe cînd filmam la Sulina, tot pentru filmul „Porto-Franco", un recuziter a venit să-mi reclame

că un actor i-a schimbat binoclul pe care îl dăduse ca recuzită. M-am uitat la binoclu și am constatat că era același cu care se mai filmase. La afirmația mea că binoclul nu a fost schimbat, recuziterul, ca să-mi dovedească că el are dreptate, mi-a arătat tocul de piele : „Vedeți, binoclul ăsta nu încape în toc". Actorul care întrebuințase binoclul îl lăsase reglat pentru distanță și el, bietul om, nu știa că binoclul se poate strînge. Ce pretenții poți avea de la un asemenea recuziter, atunci cînd trebuie să procure obiecte de artă sau mobilier de un anumit stil !

Asemenea situații s-au ivit destule. Multe cauze au fost rezolvate fericit și pentru echipele care filmează astăzi povești de genul acesta pot părea neverosimile.

De la filmul finit la... spectator

Orice operă de artă rămîne un timp, mai mult sau mai puțin îndelungat, așa cum a fost creată de autorul ei. Filmul are însă un alt destin.

Chiar de a doua zi, el trece din mînă în mînă, aș zice mai bine din laborant în laborant, din sală în sală, din proiecționist în proiecționist, pînă ajunge la spectator.

Chiar a doua zi, autorul filmului, regizorul, nu-l mai poate urmări și, bineînțeles, de felul cum e prezentat filmul depinde în bună măsură și succesul lui la public.

Între filmul finit și spectator intervin : laboratorul, sălile de spectacol și serviciile de difuzare.

Cu toate precauțiile luate de șeful laboratorului, operatorul de imagine, operatorul de sunet și regizorul pentru a asigura copiilor destinate difuzării cea mai bună prelucrare (etalonaj și developare optimă), se livrează uneori și copii sub orice nivel.

Iată, în acest sens, experiența mai veche care vorbește de la sine. Păstrez încă manuscrisul unei note pe care, în 1949, o înaintasem conducerii studioului în legătură cu difuzarea unui film :

„În ziua de 29 aprilie 1949, am asistat în sala Patria la spectacolul dat cu filmul „Răsună Valea". Nu mi-a fost dat să văd pînă acum o copie atît de proastă.

De cele mai multe ori publicul era nevoit să-și imagineze cam ce ar vrea să reprezinte imaginea.

Ar trebui să avem pretenții prea mari ca pe figura actorilor să se poată vedea vreo urmă de expresivitate, sau redarea unui sentiment oarecare.

Cred că pentru această copie trebuiesc „felicitați" atît laboratorul cît și cel care a recepționat copia — afară de cazul cînd aceștia și-or fi propus să facă o inovație în materie de imagine — care să dezguste publicul de filmele românești".

Sau altă notă :

„Urmărind difuzarea filmului „Toamna în Delta Dunării", în mai multe săli de cinema și în diverse orașe, am constatat următoarele :

La Mediaș, afișul care anunța filmul era compus astfel :

„Studiourile Cinematografice Alexandru Sahia prezintă : „Ursul și Delta Dunării — film vorbit în limba română", („Ursul" fiind un film de proveniență străină).

La București, la cinematograful „Republica", înainte de terminarea filmului se deschideau ușile de la ieșirea de lîngă ecran, aruncînd lumină puternică, atît pe ecran cît și în ochii spectatorilor ; iar un plasator zelos striga, cît îl ținea gura : „ieșirea prin ușa din față". Bineînțeles publicul se scula și pleca înainte de terminarea spectacolului.

La toate cinematografele, documentarul „Delta" a fost programat după filmul artistic.

Acest curios și unic sistem de programare de a proiecta filmul înaintea completării, dezavantajează foarte mult documentarul nostru..."

Dincolo de asemenea „note" memoria a înregistrat alte multe amintiri legate de procesul de difuzare a filmului. Mă refer în special la aspecte mai puțin plăcute la vremea lor, astăzi intrate în legendele noastre umoristice.

Iată doar cîteva exemple luate la întîmplare :

La premiera filmului „Pe răspunderea mea", care a avut loc la cinematograful Scala, în luna iulie 1956, la terminarea spectacolului toți spectatorii au părăsit sala... „lac de apă" și asta nu datorită emoției. Direcția cinematografului găsise cu cale să facă probe de încălzire centrală în orele de spectacol, în plină vară și chiar în ziua premierei.

Un proiecționist inconștient a tăiat cu nepăsare din filmul „Titanic Vals" o scenă întreagă, scena „cheie" în care Gena a luat asupra ei copilul nelegitim al Mizei. Această scenă lipsind din film, spectatorii n-au mai putut înțelege în ce constă drama familiei Necșulescu.

La Cluj, la prezentarea filmului „Porto-Franco" am avut neplăcuta surpriză să aud o bandă sonoră lipsită de vigoare. Sunetul de o intensitate uniformă imprima filmului o monotonie exasperantă.

După spectacol, căutînd să aflu care poate fi cauza am stat de vorbă cu proiecționistul. Acesta mi-a mărturisit, foarte plin de el, că, spre deosebire de alți proiecționiști, el urmărește întotdeauna subiectul pe ecran, „de la cap la coadă", avînd grijă să „corecteze" sunetul atunci cînd e mai tare sau mai slab !!

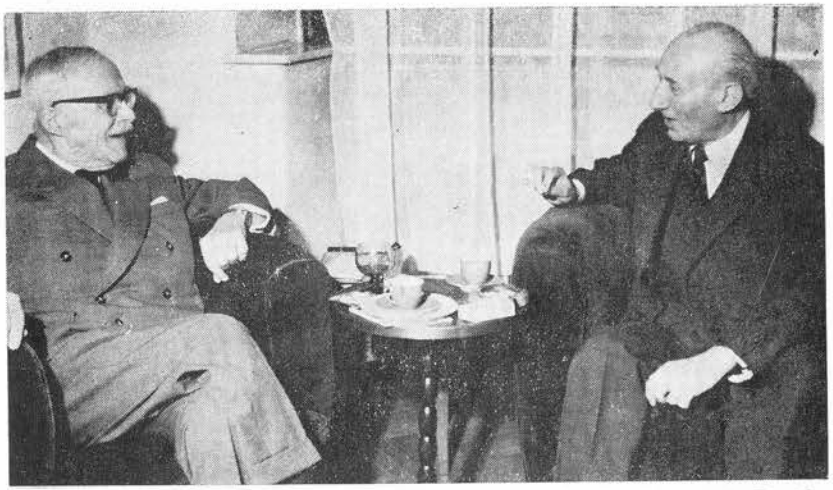
Dealtfel defecțiunile difuzării filmelor erau variate și multiple :

O copie bună în sălile din centru nu se mai putea recunoaște în sălile de la periferie : imaginea întunecată, iar sunetul — lipsit de notele înalte datorită redării defectuoase a aparatelor de proiecție — era de neînțeles.

Și spectacolele teatrale suferă de multe ori pe parcurs anumite modificări, dar acestea din cu totul alte cauze.

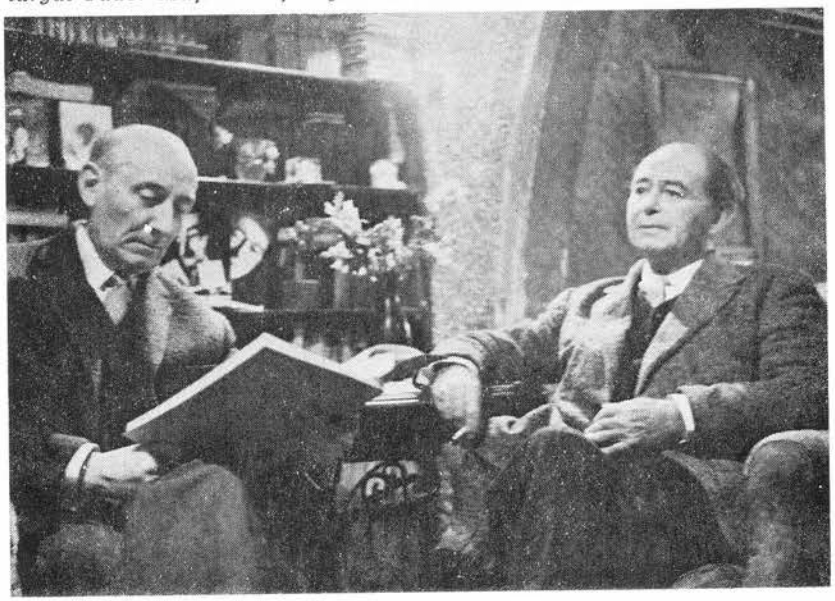
Un regizor de teatru are avantajul că își poate urmări spectacolul și, în urma confruntării cu publicul, el mai poate face anumite retușări și chiar unele modificări de ordin regizoral, uneori chiar destul de importante.

Regizorul de film nu are această posibilitate. Lui nu-i este îngăduit să facă nici cea mai mică greșeală. Scenariul său trebuie turnat de la început cu cea mai

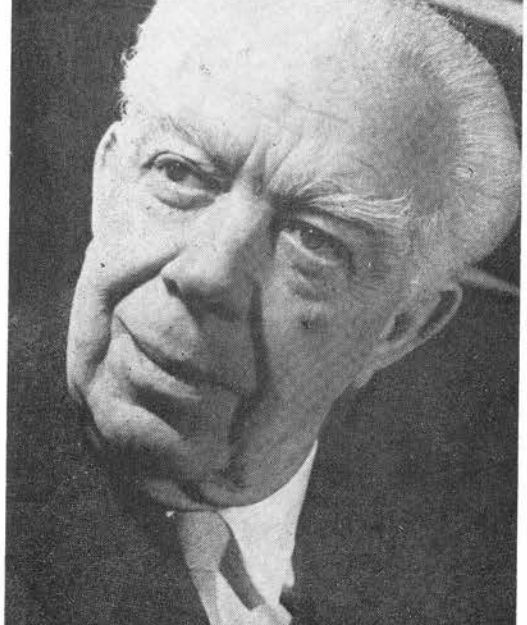


O discuție amicală în timpul colaborării la scenariul METEHNE ASCUNSE între Tudor Arghezi și Paul Călinescu

Se năștea scenariul la TITANIC VALS. Dialog de lucru între dramaturgul Tudor Mușatescu și regizorul Paul Călinescu



O altă colaborare : dramaturgul Mircea Ștefănescu și regizorul Paul Călinescu. Moment din timpul prospecțiunilor făcute la mina Lupeni

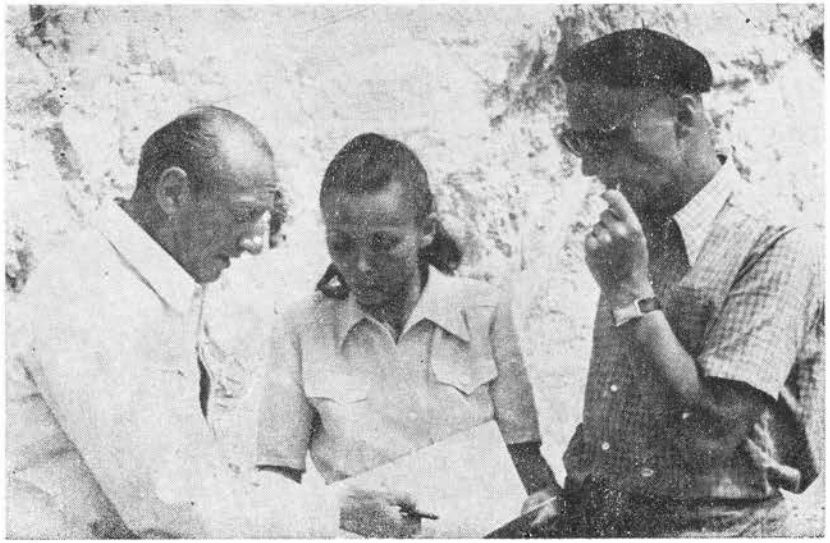


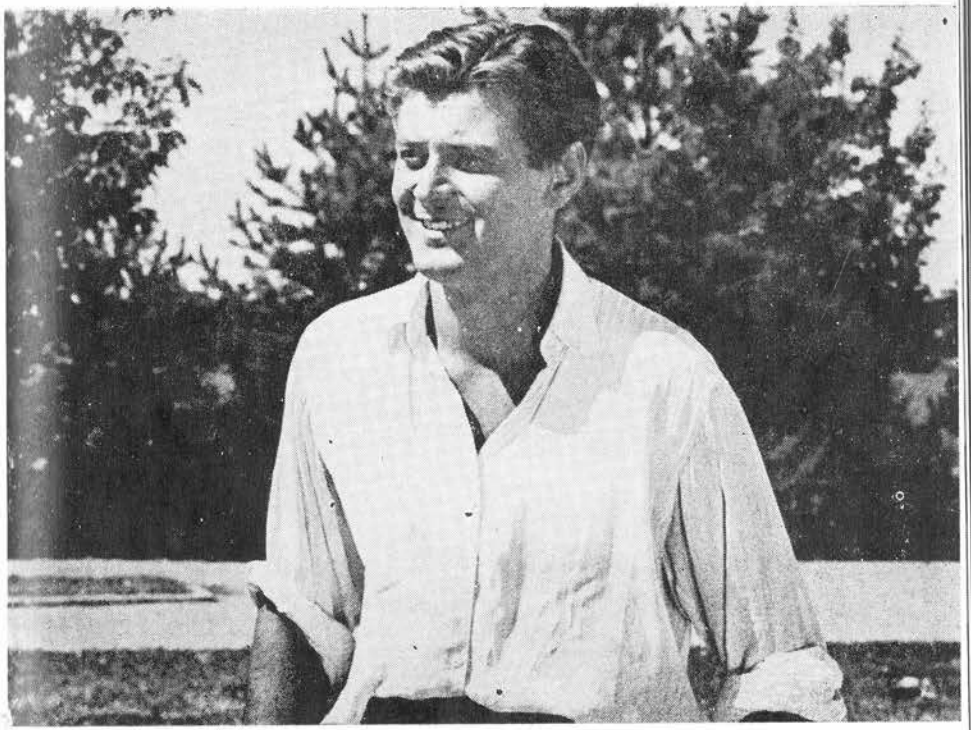
...și singur el, dramaturgul, Mircea Ștefănescu

Cu unul dintre actorii cei mai dragi : Gr. Vasiliu Birlic

Regizorul secund Iorgu Ghinghidis și Paul Călinescu, în dilemă

Jana Toma, Ion Bostan și Paul Călinescu în pregătirea unei noi secvențe la RĂSUNĂ VALEA

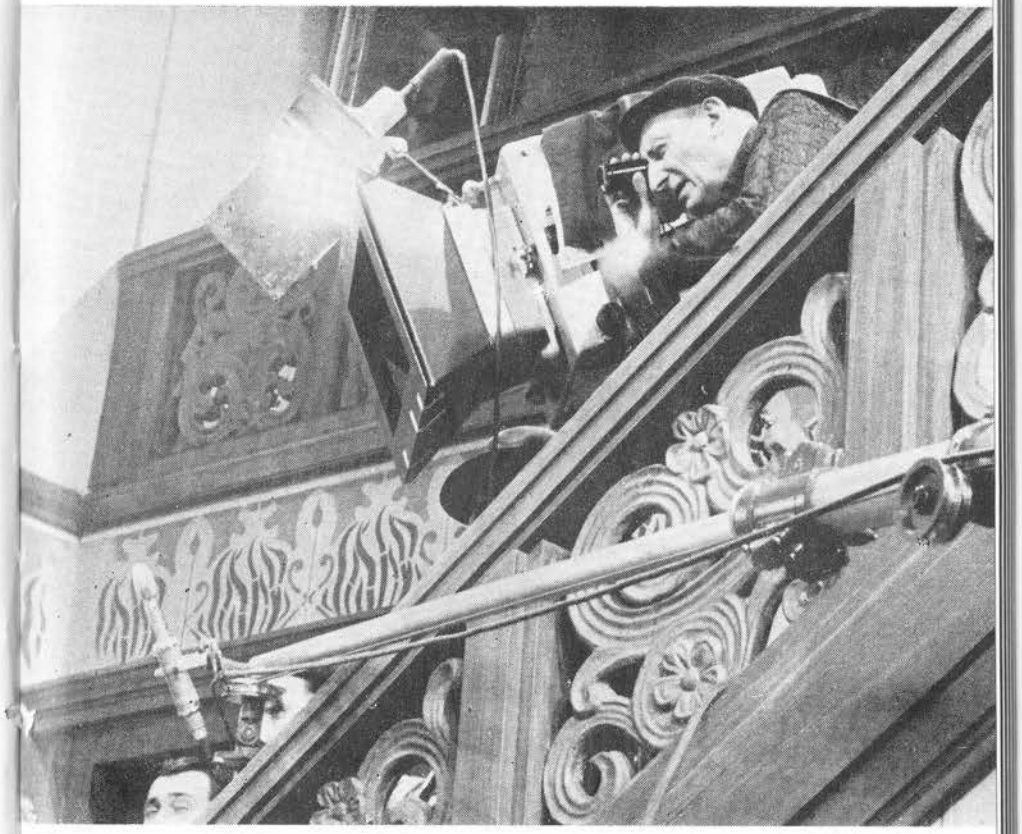




Ion Popescu Gopo la proba pentru rolul unui brigadier din RĂSUNĂ VALEA ...dar strălucitul lui debut în cinematografie va avea loc mai tîrziu

Unul dintre cei trei Ioni : marele artist Ion Talianu în rolul fotografului din PE RĂSPUNDEREA MEA

Alături de Victor Iliu



Paul Călinescu în plină acțiune în timpul filmărilor la TITANIC VALS

...și o șarjă amicală : caricatura regizorului făcută de Victor Iliu

mare precizie, pînă în cele mai mici amănunte ; odată scena imprimată pe peliculă, nici un retuș, nici cea mai mică modificare nu se mai poate opera.

De cele mai multe ori, încă de la prima vizionare, de la prima confruntare a filmului cu publicul, atunci cînd regizorul, detașîndu-se întrucîtva de opera sa, o poate privi cu ochii spectatorului, el își dă seama de greșelile făcute, dar atunci e prea tîrziu...

Însemnări... însemnări

Cinematograful, artă și industrie în același timp, a ridicat încă de la apariția lui multiple și variate probleme de ordin artistic, tehnic, financiar și organizatoric.

Am spicuit din vechile mele carnete cu însemnări, din perioada pionieratului, cîteva gînduri care, poate, nici astăzi nu ar fi lipsite de interes și, în dorința de a semnala greșelile care n-ar trebui să se mai repete, am cules aci doar acele fapte care m-au nemulțumit.

Citind cărțile unor cineaști străini am constatat că au întîmpinat aceleași probleme, aceleași greutăți ca și noi. Mă întreb atunci cu părere de rău și cu melancolie, de ce uneori nu învățăm nimic din experiența acumulată de alții ?

Mai mult decît atît, uneori nu învățăm nici din propria noastră experiență. Și așa riscăm ca la fiecare film nou, la fiecare realizare, să pornim de la zero și o luăm de la început.

Meseria de reporter cinematografic este asemănătoare cu aceea de pompier : unde arde focul, acolo trebuie să fii și tu. Niciodată nu știi ce vei filma a doua zi. Subiectele nu sînt cele alese de reporter, sînt cele care survin de la un moment la altul și, bineînțeles, nu totdeauna cele mai agreabile.

Sînt nevoit să filmez tot felul de calamități : accidente, incendii, inundații, cutremur de pămînt, oameni

mutilaţi, violenţe etc. şi de multe alte ori am trăit momente de care nu aş vrea să îmi mai amintesc.

S-ar părea că fără asemenea subiecte de „senzaţie", jurnalul de actualităţi nu ar mai fi interesant.

Există însă şi alte subiecte, tot atît de senzaţionale, dar care dezvăluie virtuţi şi valori umane, eroismul şi generozitatea omului simplu, gesturi de rezonanţă. Oh ! Asemenea subiecte nu le voi uita niciodată.

Cei care sînt mai departe de cinematografie cred că e de-ajuns să găseşti un subiect sau să ai o idee bună pentru un scenariu ca imediat să se treacă la realizarea filmului.

Lucrez cel puţin de patru sau cinci ori mai multe scenarii sau proiecte de scenarii după idei bune pînă ca vreunul să devină film şi să vadă lumina ecranului.

Nu totdeauna ideile tale bune corespund cu cele ale producătorului. Nu totdeauna poţi convinge producătorul de oportunitatea temei, uneori aceasta fiind socotită ca prematură.

Cîteodată, cînd am în faţă planul tematic al studioului şi numărul limitat al filmelor ce se vor realiza în perioada următoare, renunţ eu singur să propun un subiect care m-a încălzit şi la care am visat de multă vreme, nutrind speranţa că poate, cine ştie, mai tîrziu subiectul meu îşi va găsi locul.

Cei ce întocmesc planul tematic trebuie să aibă spirit de prevedere. La noi, realizarea unui film durează mult şi există riscul ca în momentul în care filmul vede lumina ecranului, tema să fie demult depăşită şi să nu mai intereseze pe nimeni.

Unii operatori de la televiziune, cînd transmit recitaluri de muzică vocală, amplasează aparatul şi luminează în aşa mod planurile apropiate, încît obiectivul explorează fundul gurii interpretului. Oare operatorii îşi închipuie că amănunţita investigaţie a danturii şi laringelui interpretului preferat are darul să încînte pe telespectatori ?

Practica de a copia filmele străine este dezastruoasă. Aud adesea pe sălile studioului : „Am creat o scenă grozavă, o bătaie ca-n „Şapte păcate". Oare, nu s-ar putea găsi ceva mai nou ? Poate chiar mai bun ?

Spectatorilor nu le poţi explica intenţia ta, trebuie să le-o sugerezi cu mijloacele de expresie specifice filmului. Pe drept cuvînt spectatorul judecă filmul după cele văzute de el. Adolph Zucor spunea : „Le public n'a jamais tort" (publicul nu greşeşte niciodată).

Dacă ar fi să dăm o definiţie a regiei de film sub forma unei ecuaţii, ea s-ar prezenta astfel :

Regie de film = talent + simţ artistic + cultură + intuiţie + spirit de observaţie + iniţiativă + spirit organizatoric + prevedere + tehnicitate + tenacitate + rezistenţă fizică — orgoliu.

Filmul, operă de artă destinată maselor, nu şi-ar mai atinge scopul dacă nu ar fi înţeles şi iubit de marea majoritate a spectatorilor.

Nu înţeleg atitudinea „superesteţilor", care ignoră părerea publicului pe motivul că spectatorii nu sînt destul de evoluaţi ca să poată înţelege opera lor.

Cred că pînă acum, nici unui regizor şi în special nici unui producător nu i-a trecut prin gînd ideea să facă un film care să fie văzut de un număr cît mai restrîns de spectatori.

Unii actori, cînd nu reuşesc o interpretare sinceră, dau vina pe regizor : „Regizorul nu a ştiut cum să-l îndrume". Ciudat ! Noi regizorii nu dăm niciodată vina pe cronicari, invocînd motivul că nu ne-au îndrumat bine.

Filmul se poate compara cu un lanţ făcut din mai multe verigi. Dacă o verigă e mai slabă, lanţul se rupe. Liantul care asigură soliditatea „lanţului" este regizorul.

El trebuie să sudeze într-un tot unitar toate compartimentele de creație. Dacă unul din aceste compartimente prezintă o cît de mică fisură „lanțul se rupe".

Sînt adeptul echipelor permanente ; ele sudează partenerii care au aceeași sensibilitate și afinitate pe plan spiritual și artistic.

Din păcate, nu am putut obține aceasta decît în mică măsură, deoarece în perioada de pionierat și dezvoltare a cinematografiei noastre am fost nevoit să cresc noi cadre de cineaști.

Cînd se vor termina oare aceste discuții sterile care durează mai mult de un an pentru a elucida, împreună cu cronicarii și conducerea studioului, „problema" cine e autorul filmului : regizorul sau scenaristul ?

Ce păcat că sîntem obligați să ne pierdem vremea și energia cu asemenea discuții în loc să ne ocupăm cu dezbateri creatoare pentru a ridica nivelul artistic al cinematografiei noastre.

Filmul reprezintă „cartea de vizită" a regizorului. Concepția regizorului este acel element unic, de neînlocuit, care definește opera de artă : filmul. Numele regizorului angajează valoarea filmului, îi conferă identitatea artistică și caracterul național.

TREI MINI PORTRETE ȘI UN PRIM-PLAN

Trei prieteni... trei actori... trei Ioni
Maestrul cuvintelor potrivite

Trei prieteni... trei actori... trei Ioni

Din multe colaborări și prietenii născute și consolidate de-a lungul multelor decenii puse în slujba cinematografiei, cîțiva actori s-au înscris definitiv printre marile bucurii ale minții și sufletului meu. Sînt mulți cei despre care aș simți nevoia să scriu măcar cîteva rînduri. Și oricînd și oricum risc să mă trădez pe mine însumi.

Anii au trecut și, derulînd în sens invers timpul, mi s-au închegat imaginile celor trei IONI, cu a căror prietenie m-am mîndrit întotdeauna. Și decupînd cîteva amintiri nu pot depăși nevoia de a-i evoca, fie chiar și în puține cuvinte.

ION TALIANU. Om excepțional care se dăruia vieții cu toată bucuria de a trăi. Era sfătos între prieteni și plin de umor. Cu toată înfățișarea lui de bancher îngîmfat (gen „Goguleanu" din „Răsună Valea"), Talianu era de o modestie surprinzătoare.

Blînd și bun la suflet, nu l-am auzit o singură dată vorbindu-și de rău colegii. Turnarea scenelor în care juca el era pentru noi o adevărată plăcere.

Talentat, conștiincios și disciplinat, venea întotdeauna cu rolul pregătit pînă în cele mai mici amănunte. Pentru el, orice amănunt era semnificativ. Ca toți marii actori, avea o prezență scenică remarcabilă.

În general pentru secvențele în care el era singurul interpret noi nu aveam nevoie să tragem mai mult de două sau trei duble.

Dintre multele amintiri și farse legate de colaborarea noastră, îmi amintesc în mod special una :

La secvența „Casa Goguleanu" din filmul „Răsună Valea", fiind ultima zi de filmare cu Talianu, veseli că treaba a mers bine, noi am hotărît să-i facem o farsă. I-am spus că scena nu a ieșit bine și trebuie să mai filmăm... o dublă. Docil, Talianu s-a supus. Indicațiile în scenariu era următoarele : Bancherul Goguleanu se scoală din fotoliu, trage în lături un tablou în spatele căruia e ascuns în perete un seif, îl deschide și scoate un teanc de bancnote pe care îl dă sabotorului Crețu.

Bineînțeles, noi am simulat numai filmarea : Liniște ! ...Atenție... motor... clacheta... și Talianu se ridică liniștit din fotoliu, se duce la tablou, îl dă în lături, scoate tacticos, cheile din buzunar și sigur pe sine deschide ușa seifului, dar... în locul bancnotelor apare mîna unui mașinist, care, ascuns în spatele decorului, îl apucă de nas. În loc să rîdă, Talianu a rămas stupefiat. Intrase atît de mult în pielea personajului, încît, pe moment, nu și-a mai dat seama că se află într-un decor pe platou.

Ion Talianu rămîne ca una dintre cele mai remarcabile prezențe actoricești pe care le-am cunoscut și de care m-am legat pentru întreaga mea viață.

ION IANCOVESCU era supranumit Jules Bery-ul României. Un talent debordant, cu mari posibilități interpretative, atras mult de comedie. În mod inexplicabil, a acceptat să joace în filme roluri episodice, mărunte, care nu erau pe măsura marelui său talent.

Cult, inteligent, cu o vervă sclipitoare, făcea deliciul prietenilor cu care se întîlnea la cafenea. Putea să vorbească ore întregi cu o cascadă de glume și calambururi fără să se repete niciodată. Iancovescu spunea, bineînțeles în glumă, că el e mai bun orator decît marele nostru politician Nicolae Titulescu, deoarece Titulescu își prepară șase ore discursul care durează o oră, în timp ce el, Iancovescu, vorbește șase ore în șir, fără să se pregătească deloc.

Atît timp cît a durat compania teatrală Ion Iancovescu, Elvira Popescu, Al. Mihalescu de la „Teatrul Mic" (ce mănunchi de actori minunați — ultimii doi devenind societari ai celebrului „Théâtre de la Comédie Française" de la Paris), Ion Iancovescu era acela care se ocupa de treburile teatrului. Formațiile particulare din acea vreme nu puteau supraviețui fără sprijinul statului și Iancovescu, în calitatea sa de codirector, era adesea obligat să recurgă la subvenții. Această sarcină o îndeplinea împreună cu Elvira Popescu, „în paralel", cînd unul, cînd celălalt. Mihalescu, fiind o fire mai retrasă, era socotit mai puțin apt pentru așa ceva.

Odată, pe cînd era directorul teatrelor Victor Eftimiu, Iancovescu s-a dus să-i ceară acestuia încă o subvenție pentru teatru, la scurt timp după un alt demers similar. Eftimiu nu știa cum să-l refuze, mai pe ocolite. I-a spus că nu a mai rămas pentru subvenții decît o sumă foarte mică și că în situația asta el nu ar vrea să-l jignească... la care Iancovescu a răspuns prompt : „Jignește-mă, coane Victoraș ! Jignește-mă ! Nu te sfii !"

Iubea glumele într-atît, încît dacă îi venea în minte una, nu putea rezista tentației de a o spune, chiar cu riscul ca acel vizat să se supere pe el.

Pe mine voia să mă necăjească spunînd că cinematografia e o artă moartă, o „artă în conserve". Ce păcat că de la acest mare, foarte mare actor, nu a rămas în „conservele" cinematografiei decît o extrem de palidă și neconcludentă mărturie.

Ion Iancovescu, acest talent de excepție, nu a fost aproape deloc distribuit în filme, fapt care constituie o mare pierdere pentru cinematografia noastră.

ION MANU. Ce actor de mare clasă ! A interpretat în teatru și cinematografie roluri de mică întindere. Avea pasiunea să interpreteze roluri episodice, din care scotea

adevărate perle. El putea, el știa, el stăpînea acel simț al marilor artiști care într-un rol doar de două cuvinte subjuga publicul.

Îmi amintesc că în piesa „Institutorii" avea rolul unui profesor de modă veche și a ținut publicul încordat, atrăgînd, ca un magnet, privirile asupra lui timp de zece minute fără să scoată măcar un cuvînt.

Ca și Ion Iancovescu, era un tip volubil și plin de vervă.

Minte ageră, improviza pe moment epigrame pline de haz la adresa colegilor. În centrul „tirului" său a fost multă vreme Lucia Sturza Bulandra.

La cinematografie a fost, în mod inexplicabil, foarte puțin distribuit. Ce păcat ! Ce pierdere !

Maestrul cuvintelor potrivite

Realizarea unui film implică pentru regizor un lung șir de colaborări cu membrii echipei : scenaristul, operatorul, scenograful, costumierul, compozitorul, operatorul de sunet, montorul, ca să enumăr numai colaboratorii cu posturi de răspundere artistică.

Fiecare nouă colaborare o abordezi cu oarecare teamă și îngrijorare. Oare te vei înțelege cu noul colaborator ? Va fi o colaborare fructuoasă, din care să beneficieze viitorul film ?

Iată întrebările la care nu poți găsi răspunsul decît atunci cînd s-a terminat munca — pentru ca apoi, la un nou film, îngrijorările, nesiguranța și teama să apară din nou.

Am convingerea fermă că numai atunci cînd între colaboratori există o încredere deplină în forța creatoare a partenerului, încredere și stimă reciprocă, numai atunci, zic, se poate realiza un film valoros.

În anul 1965 am colaborat cu maestrul Tudor Arghezi la scrierea scenariului „Metehne ascunse", o versiune cinematografică a piesei sale de teatru „Seringa".

Pe Tudor Arghezi l-am cunoscut către sfîrșitul vieții lui prin intermediul lui Tudor Mușatescu.

Într-o zi am fost împreună să facem o vizită la locuința sa de pe Bulevardul Aviatorilor. Întîmplarea a făcut ca tocmai atunci să fie ziua lui de naștere. Pe cînd ședeam de vorbă, un grup de pionieri, cu brațele încărcate de flori, au venit să-i ureze maestrului viață lungă, mulți ani fericiți și sănătate. A fost un moment impresionant și plin de duioșie, pe care nu-l voi uita.

Cu ani în urmă am căutat să întocmesc un scenariu compus din mai multe episoade după schițele sale : „Afacere complicată" ; „Neguțătorul de ochelari" ; „Fizionomistul" și „Grigorescu", dar pînă la urmă eu însumi am renunțat, avînd îndoiala că din schițele amintite aș fi putut alcătui un scenariu reprezentativ, specific valoroasei opere a marelui poet.

Schițele sau stihurile lui Tudor Arghezi, scrise în stilul său caracteristic, sarcastic și dulce, cîteodată de un realism crud, pline în același timp de vigoare și gingășie, cu toată valoarea lor literară, se pretau greu la ecranizare. Totuși, una din schițele sale, „Doi vecini" i-a oferit regizorului Geo Saizescu prilejul de a realiza un scurt metraj sub forma unei savuroase comedii.

„Metehne ascunse" ! Cum s-a născut această nesperată și fericită colaborare cu Tudor Arghezi nu mai știu. Un fapt este cert : am hotărît împreună să facem un scenariu inedit după piesa lui de teatru „Seringa". De data asta nu mai eram îngrijorat că nu mă voi înțelege cu partenerul meu. Mai degrabă, avînd în vedere marea personalitate a maestrului, mi-era teamă că acest mare pamfletar nu se va înțelege el cu mine. Generos și delicat, Tudor Arghezi a avut întotdeauna grijă să nu se facă simțită marea lui autoritate. Blînd și apropiat, foarte receptiv, primea cu multă larghețe sugestiile bune. Fantastic cu ce ușurință găsea dintr-o dată cuvîntul cel mai *potrivit !*

În ultimii lui ani de viață, deși starea sănătății nu-i îngăduia să facă eforturi, Arghezi, acest mare maestru al *cuvintelor potrivite*, a revăzut întreaga sa operă, în

dorința ca moștenirea literară să fie cît mai aproape de perfecțiune. El voia să fie sigur că în scrierile sale nu s-a strecurat o singură expresie sau un singur cuvînt distonant.

La scurt timp după îndeplinirea acestui deziderat, Tudor Arghezi s-a stins din viață. Și, în urma dispariției marelui poet, nici scenariul „Metehne ascunse" nu a mai văzut lumina ecranului [1].

[1] Scenariul de film „Metehne ascunse" este publicat în volumul de „Teatru" al lui Tudor Arghezi. Editura pentru literatură, 1968.

SPRE O NOUĂ ETAPĂ

Cinematograful integral
Și totuși...
După 40 de ani de cinematografie

Cinematograful integral

Curentele artistice din pictură născute de-a lungul anilor au influențat într-o oarecare măsură pe cineaștii din întreaga lume. S-au realizat imagini cinematografice într-o bogată varietate de stiluri : imagini colorate a căror dominantă se schimbă de la o scenă la alta ; imagini care se deformează sau care se multiplică la infinit și chiar filme în imagini abstracte — linii care se duc, vin, se încrucișează, se rotesc, se măresc, se ondulează, dispar, dansează în ritmul muzicii.

La noi în țară, Ion Popescu-Gopo, în scurt-metrajul său „Galatea", a întrebuințat pentru imagine procedeul „High Key" (alb în alb), obținînd, la redarea statuii de care se îndrăgostise sculptorul, un efect artistic deosebit și un plus de plasticitate.

O altă tentativă a fost aceea a regizorului Aurel Miheleș care, în basmul „Fetița cu chibrituri", a utilizat pentru schimbarea dominantelor de culoare un procedeu preconizat de el, obținînd de asemenea efecte artistice interesante și neobișnuite la vedere.

Dar toate aceste încercări și experimente de a schimba stilul imaginii cinematografice au fost limitate la un număr restrîns de genuri.

În ceea ce mă privește, eu sînt adeptul cinematografului realist, gata să întrebuințeze toate mijloacele de expresie specifice artei cinematografice. Nu căutăm însă în film o copie fidelă a realității înconjurătoare. Forța

cinematografului rezidă în realismul fotografiei, care capătă valoare documentară și este socotită de spectator drept act autentic.

Pentru film, cu toate că este sonor (vorbitor), imaginea rămîne mijlocul său principal de expresie.

Impresiile vizuale se întipăresc mult mai adînc și mai precis în mintea oamenilor și lor li se acordă mai mult credit decît celor auditive. Despre exactitatea unei relatări verbale a unei întîmplări, oricine se poate îndoi ; dar asupra modului în care s-a desfășurat întîmplarea, atunci cînd cineva a participat direct, ca martor ocular, nu mai poate exista nici un dubiu. O persoană care vrea să te convingă de realitatea unei întîmplări îți aduce totdeauna drept argument suprem afirmația : „Am văzut eu !"

În realismul imaginii stă marea putere de convingere a cinematografului și capacitatea de a vehicula ideile în rîndul spectatorilor.

Am crezut de asemenea că cinematograful trebuie degajat de convenționalism artistic, bineînțeles în afară de filmele de animație și genurile în care spectatorul este conștient că asistă la un spectacol.

Cinematograful viitorului, pe care l-am numit cîndva *Cinematograful integral*, are menirea să atragă pe spectator în mijlocul acțiunii, să-l facă să participe la ea și, implicit, să se considere martor ocular. În acel moment, puterea de convingere a cinematografului va fi formidabilă.

Pînă la îndeplinirea acestui deziderat, cinematograful trebuie să parcurgă însă mai multe etape. Chiar de la nașterea sa, în 1895, cînd frații Lumière au făcut prima proiecție cu public în subsolul lui „Grand Café" din Paris, cinematograful a fost considerat drept un instrument menit să redea realitatea înconjurătoare („Lancement d'un navire" = Lansarea unei nave sau „Le repas du bébé = Dejunul copilului).

Mai tîrziu, Griffith, utilizînd montajul ca instrument de control al tensiunii dramatice, cu ajutorul aparatului de filmat și prin variația unghiurilor de vedere, face ca realismul filmului să crească.

Apariția filmului sonor a marcat o nouă etapă în sporirea realismului cinematografului. Convenționalismul imaginii mute dispare. Toate efectele dramatice au fost legate de pista sonoră și, firește, odată cu îmbogățirea mijloacelor de expresie, s-au ivit și noi probleme de creație.

În ultimii 25 de ani, cinematograful este în plină evoluție : imaginile se măresc, capătă amploare, se colorează, pista sonoră se multiplică, se dispersează, se introduce sunetul stereofonic, se caută noi forme de ecran, se caută relieful...

Totul tinde la creșterea realismului filmului.

În afară de preocupările mele de ordin artistic legate de filmele la care lucram — căutări de noi forme de expresie și rezolvări artistice — am fost atras și de latura tehnică a cinematografiei și, trebuie să mărturisesc, am fost atras în special de probleme nerezolvate încă.

Așa se face că m-a pasionat, am studiat și am încercat să găsesc o soluție în ceea ce privește relieful fotografic, avînd sentimentul că pînă acum s-a mers pe un drum greșit și este necesar să se găsească o nouă cale de rezolvare.

Într-adevăr, procedeele prin care s-a căutat pînă acum să se obțină redarea celei de a treia dimensiuni în fotografie și cinematografie sînt toate bazate pe viziunea binoculară, stereoscopică. Atît stereoscopul (inventat de Wheatstone, în 1838), cît și anaglifele cu ochelari bicolori (inventat de Rollman în 1863) sau cu lumină polarizată (procedeul Anderton), ca și sistemele cu grile (paralaxstereograma lui Ives, sau procedeul Ivanov), urmăresc redarea profunzimii și reliefului prin procedee stereoscopice.

Dar toate aceste sisteme prezintă inconvenientul de a introduce complicații : ochelari, lumină polarizată, grile etc. Ele nu duc la obținerea unei simple imagini pe hîrtie sau pe ecran, care privită direct, cu ochiul liber, să dea impresia de profunzime și relief.

Cele două imagini fiind disparate, nu pot fuziona obiectiv. Contopirea lor se face printr-un complicat proces psiho-fiziologic.

În anul 1956, profesorul C. I. Botez de la Institutul de Psihologie al Academiei R.S.R. enunță ipoteza că și în viziunea monoculară există o percepere a adîncimii și reliefului, grație paralaxei de adîncime. El își baza afirmația pe faptul că marea majoritate a animalelor care au ochii așezați lateral nu au o viziune binoculară stereoscopică, ci o dublă viziune monoculară (M. L. Verrier : *Les yeux et la vision*, Paris 1938). Această ipoteză părea să fie îndreptățită.

De asemenea, un tablou care poate da o impresie de profunzime și de relief foarte pregnantă, nu reprezintă decît o viziune tot monoculară, a obiectului sau a scenei reproduse, deoarece regulile perspectivei cer ca scena să fie privită dintr-un singur punct.

Fiind convins că principiul perceperii profunzimii și reliefului în viziunea monoculară e singura cale de urmat pentru a obține în cinematografie impresia de relief, am lucrat împreună cu profesorul Botez și, la capătul a cinci ani de cercetări și experiențe, am conceput un obiectiv fotografic (O.S.I. Certificat de autor nr. 43113) bazat pe acest principiu cu totul nou asupra perceperii vizuale a spațiului.

Și totuși...

Pentru a verifica din punct de vedere științific și tehnic cele preconizate de noi în certificatul de autor „Obiectiv fotografic complex", Cabinetul tehnic al Ministerului Învățămîntului și Culturii a cerut trei referate următoarelor instituții : Institutul de Fizică al Academiei R.P.R. ; Centrului de Producție Cinematografică Buftea și Catedrei de psihologie experimentală a Universității „C. I. Parhon".

Toate acestea, la care s-a adăugat mai tîrziu și referatul prim-secretarului Academiei R.P.R., au făcut aprecieri pozitive și au exprimat părerea că se poate trece la construirea prototipului.

Prof. dr. Gh. Zapan scrie chiar în încheiere : „Considerăm că realizarea desăvîrșită a acestei invenții privind o problemă nerezolvată încă ar putea aduce avantaje importante tehnicii și economiei naționale, iar științei noastre un succes de anvergură internațională".

Deoarece realizarea prototipului ridica probleme importante în ceea ce privea documentarea și execuția și volumul mare de calcule necesare proiectării obiectivului, această lucrare nu se putea efectua decît în cadrul unui institut de specialitate, iar construirea sistemului optic, care reprezintă o lucrare de mare precizie, urma să fie executată de Industria Optică Română sub directa conducere și supraveghere a unor fizicieni specialiști, care să asigure reușita execuției.

În urma adresei prim-secretarului Academiei R.P.R. s-a luat următoarea hotărîre : Ministerul Metalurgiei și Construcțiilor de Mașini se constituie beneficiarul invenției, avînd sarcina de a construi obiectivul și va colabora cu Institutul de Fizică al Academiei R.P.R. în cazul unei variante bazate pe sistemul de oglinzi și prisme.

Cu toate insistențele și intervențiile noastre repetate, prototipul nu a fost însă realizat și deci procedeul preconizat de noi nu a putut fi valorificat.

Îmi rămîne însă o vagă consolare : dacă prototipul nu a putut fi realizat, în schimb principiul enunțat de noi asupra perceperii profunzimii și reliefului în viziunea monoculară rămîne valabil și am convingerea fermă că în viitorul apropiat această nouă teorie va fi confirmată.

Această aventură științifică n-a avut darul să mă descurajeze cu desăvîrșire și, fire neastîmpărată, în scurt timp am trecut la o a doua.

Pe parcursul întregii mele activități de regizor de film, am fost întotdeauna nemulțumit de forma dreptunghiulară a ecranului care, după părerea mea, nu poate oferi satisfacție deplină nici cineastului și nici spectatorului. Cu ani în urmă, aveam convingerea că trebuie

să fie posibilă găsirea unei forme și a unei metode care să permită crearea unei imagini cinematografice care să producă o impresie tot atît de reală ca și lumea înconjurătoare contemplată de noi. Am considerat aceasta drept o primă etapă de-a lungul drumului — poate încă lung — către *Cinematograful integral.*

Într-adevăr, ecranul de proiecție actual, de formă dreptunghiulară, moștenită de la fotografie și de la lanterna magică, accentuează — din punct de vedere psihologic — impresia de artificial a imaginii proiectate, îndepărtînd pe spectator de la senzația de realitate pe care tinde să i-o creeze imaginea în mișcare.

Forma dreptunghiulară nu corespunde nici cu forma cîmpului vizual și nici cu cerințele unei încadrări artistice.

Tabloul, privit de obicei de la o mică distanță, nu ocupă niciodată în întregime cîmpul vizual al privitorului și problema structurii acestui cîmp nu se pune în acest caz. Pe lîngă aceasta, natura statică a tabloului implică o convenție admisă implicit de spectator, care e conștient că vede un exponat. Pe cînd în cinematografie, arta realistă, artă care tinde să dea spectatorului impresia vieții, limitele brutale ale ecranului cu colțuri în unghiuri drepte accentuează impresia de artificial a proiecției.

Pe de altă parte, dimensiunile mari ale imaginii proiectate pe ecran pun problema cîmpului vizual al spectatorului.

În decursul anilor, s-a încercat — fără succes — să se modifice forma ecranului, schimbîndu-se doar raportul între laturi : procedeele Cinerama sau Circorama, în care mai multe aparate proiectează imagini simultane pe un ecran lărgit, și procedeul Cinemascop, care întrebuințează obiective cu anamorfoză sau procedeele Vista-Vision, Panvizion, Superscope sau Todd-Ao.

Cineaștii sovietici de la „Mosfilm" lucrează la realizarea ecranului cu dimensiuni variabile. După părerea mea această formulă, care schimbă de la o secvență la alta dimensiunile ecranului, va face să crească și mai mult impresia de artificial a imaginii proiectate.

Toate aceste încercări au fost simple tatonări și rezultatele nu au fost la înălțimea așteptărilor. Ele nu s-au putut generaliza.

Se pune deci întrebarea : care este rațiunea pentru care ecranul cinematografic a căpătat și mai păstrează încă forma dreptunghiulară ? Se poate afirma că nu există nici un argument „pro" în această privință.

Cîmpul nostru vizual n-are forma dreptunghiulară, iar imaginea pe care o percepem nu este delimitată de unghiuri drepte. Atunci mai trebuie oare păstrată această formă de ecran care contrazice datele fiziologice ale vederii ?

Preocupat de această problemă, am studiat și am realizat, împreună cu prietenul meu, profesorul C. I. Botez, un ecran care elimină aceste inconveniente, prin aceea că forma sa este construită după date psihofiziologice, apropiată de forma cîmpului vizual al ochiului omenesc și care oferă multiple posibilități de încadrare artistică a imaginii.

„Fizio-Ecranul", așa cum a fost denumit de noi, datorită formei sale, concentrează privirea asupra zonei centrale, mărind prin aceasta impresia de profunzime, și creînd spectatorului, printr-o mai bună detașare a prim-planurilor față de fond, o senzație de percepere spațială accentuată : impresia de realitate.

Iată aprecierea doctorului Mihai T. Carapancea, șeful sectorului pentru Studiul Analizatorilor din Institutul de Fiziologie Normală și Patologică „D. Danielopolu" al Academiei R.S.R., despre acest ecran : „Forma ecranului corespunde în mare celei a cîmpului vizual, deci corespunde stării funcționale normale a vederii spațiale, fapt pentru care acest ecran este „fiziologic", dînd spectatorului impresia de realitate (...) Din cauza formei lui, „centrează" imaginile și totodată le dă senzația de profunzime și prin aceasta de ușoară stereoscopie" ; iar scriitorul și criticul de artă Petru Comarnescu scria : „Acest nou ecran de proiecție redă și o surprinzătoare impresie de relief".

Cu toate referatele de specialitate favorabile ale unor tehnicieni și cineaști ai Studioului Buftea, cererea de brevet a fost la început respinsă de către Oficiul de Stat pentru Invenții din R.S.R., ca apoi invenția să obțină brevet și în alte țări : S.U.A., Republica Federală Germania, Italia, Franța, Anglia și Japonia.

Și totuși... Studioul Buftea, beneficiarul de drept al invenției, nu a pus-o în aplicare și nici nu a făcut nimic pentru valorificarea ei.

Dar celelalte țări ? Fără a se face publicitate, fără a fi făcut cunoscut, un brevet zace liniștit în raftul respectiv...

E de mirare cu cît calm și sînge rece pot privi acum... trecutul !

Trecînd în revistă aceste „momente", privindu-le cu înțelepciunea pe care ți-o dau anii, îmi pot explica de ce supărării și amărăciunii le-a luat locul un zîmbet calm și „înțelegător". Această împăcare cu situația creată se datorește poate faptului că eu am considerat „Fizio-Ecranul" ca o soluție trecătoare, ca o etapă către cinematograful viitorului, în care ecranul trebuie să dispară.

Atîta timp cît spectatorul va avea conștiința că imaginea este proiectată pe o suprafață plană și densă (pe un zid), impresia de relief a imaginii nu va putea fi realizată. Ecranul, cu cadrul său rigid, este acela care trebuie să dispară, transformîndu-se într-un ecran aerian, eteric.

Și sala care menține trează conștiința spectatorului că asistă la un spectacol va trebui să dispară.

Firește, nu mă gîndesc la dispariția fizică a sălii, ci la cufundarea ei într-un întuneric absolut. Spectatorul nu trebuie să mai perceapă existența pereților, care acum se fac simțiți datorită jetului luminos trimis de proiector, sau cel reflectat de pînza ecranului.

De asemenea, spectatorul nu trebuie să mai prindă în raza sa vizuală capetele spectatorilor din rîndurile din față, care îl separă de miezul acțiunii și îi ține trează conștiința că asistă la un spectacol.

Dar, care ar fi procedeele ?

Poate, un procedeu bazat pe impulsii luminoase. Poate pe bază de hologramă — procedeul Laser. Poate ?...

Poate ?... Poate !...

„Să ne resemnăm de a nu fi decît artizanii unor opere efemere, spunea René Clair. Sarcina noastră este de a prepara materialele pe care le va utiliza cinematograful viitorului. Operele noastre nu contează. Singura operă în care credem este evoluția cinematografului, care se face grație tuturor acelora care-l iubesc. Este o operă la care colaborează creatorii de film din lumea întreagă și, în timp ce operele noastre individuale vor pieri toate, această operă unanimă nu va pieri. Noi nu vom cunoaște, fără îndoială, decît vîrsta ingrată a cinematografului."

După 40 de ani de cinematografie

Cinematografia, pasiunea mea de o viață, mi-a pricinuit multe necazuri, greutăți și neplăceri, dar mi-a adus și multe satisfacții și bucurii și a dat sens întregii mele existențe, mi-a dăruit mulți prieteni buni. Aceștia mi-au fost aparatul de filmat și echipa de filmare : toți scenariștii, compozitorii, actorii, operatorii, regizorii secunzi, scenografii, monteurii, machiorii, costumierii, mașiniștii, electricienii, tehnicienii de la laborator... toți colaboratorii [1] care au lucrat alături de mine străduindu-ne împreună să ridicăm nivelul cinematografiei noastre.

Am avut cinstea să colaborez cu mari creatori din domenii diferite ale artei, personalități ale vieții noastre culturale și artistice, care au fost legați sufletește de cinematografie și pe care i-am stimat : Tudor Arghezi, Mihail Sadoveanu, Victor Ion Popa, Marin Preda, Tudor Mușatescu, Mircea Ștefănescu, Ion Sava, Paul Constantinescu, Ion Dumitrescu, Gherase Dendrino, Ion Vasilescu, Radu Șerban, Ștefan Norris.

[1] Numele lor figurează în genericele filmelor trecute în anexă.

Punînd punct acestor pagini de amintiri, am impresia că închei pentru a doua oară profesia pe care am iubit-o și am respectat-o. Despărțirea — ca orice despărțire de ce ți-a fost drag — e dureroasă.

Totuși, dacă privesc bine în sufletul meu, nu simt că această despărțire are un caracter definitiv. Vrînd-nevrînd rămîi legat, cît vei trăi, de activitatea ce ți-a umplut existența, activitate în care ai crezut, ai sperat și în care, pe cît ai putut, ți-ai întins aripile către zboruri noi, în dorința de a te avînta mereu spre mai bine.

manuscris încheiat
în decembrie 1977

POSTFAȚĂ

de Ecaterina Oproiu

Cred că trebuie să fim recunoscători și lui Paul Călinescu, fiindcă s-a hotărît să-și scrie amintirile, și Editurii Sport-Turism, pentru că le-a găsit un loc într-un plan supraasaltat. Editura a dovedit, dealtfel, mai demult, nu numai „înțelegere", ci și un soi de aleasă slăbiciune pentru sporturile ideilor, pentru turism pe meleagurile artei.

Volumul de față e cu atît mai prețios cu cît apare pe un teren aproape deșert. Înainte de plecarea lui pripită și tragică, Victor Iliu ne-a lăsat o carte de căpătîi *. Jean Mihail a scris și el un volum prețios **, conceput inițial doar ca „material documentar pentru cercetările Arhivei Naționale de Filme". Din nefericire, autorul a închis ochii fără a-și revedea manuscrisul. Din fericire, el a trecut însă prin mîna lui Ion Cantacuzino, cercetătorul cel mai avizat al tradiției filmului românesc, el însuși semănător de idei și risipitor de entuziasm. *Contribuții la istoria cinematografiei în România, 1896—1948* ***, editate sub redacția lui Ion Cantacuzino, rămîne, desigur, cea mai serioasă încercare de colecționare și sistematizare a unor date care ne-ar da curajul să vorbim

---

* Victor Iliu : *Fascinația cinematografului ;* Editura Meridiane, 1973.

** Jean Mihail : *Filmul românesc de altădată ;* Editura Meridiane, 1967.

*** Editura Academiei Republicii Socialiste România, 1971.

despre „trecutul nostru cinematografic". Toată gratitudinea acestor despicători de drumuri ! Eforturile lor singulare nu fac însă decît să mărească senzația de hău. În comparație cu celelalte arte care beneficiază de o memorie vastă, conservată bine și afînată des, filmul românesc pare un orfelin fără rude și cu părinți la groapa comună.

Neștiința generală este masivă și aproape fără fisură. Orizontul junilor cinefili se oprește, în genere, la *O noapte furtunoasă,* film cu destin fericit, recunoscut de posteritate, ba chiar convertit în valută forte, căci, pînă în 1982, el reprezintă singura peliculă autohtonă care nu schingiuiește fantoma lui nenea Iancu. Spectatorii mai copți își amintesc vag de o altă noapte, *O noapte de pomină,* cu un Timică, conțopist umil căzut pe mîna unei femei fatale, elegantă și zăpăcitoare, interpretată de Dina Cocea. Unii mai scot de sub ștersul indigo o *Doamnă de la etajul II,* un *Tren fantomă,* un vis, *Visul unei nopți* (iar nopți) *de iarnă* cu un Beligan filiform și o Eugenia Bădulescu lilială. Cinematografia dinainte de '44 nu există în conștiința colectivă decît sub formă de ectoplasmă. Informația e dezordonată, pauperă, capricioasă, depusă, în fărîmițe, într-un seif de spumă : memoria unor martori aflați la ieșirea din marea cursă. Din cînd în cînd, ce-i drept, un ciclu al cinematecii mai scoate la vedere cîte o piesă dintr-un muzeu cinematografic care... nu există nici măcar imaginar. Filmul românesc de ieri se află, azi, în situația unui dispărut în război, întors acasă după mulți ani și obligat să probeze că în toată această lungă absență el, totuși, n-a fost mort. Probele nu sînt prea numeroase, nici prea impunătoare, multe din ele au dispărut în incendii, sub bombe, sub marele vălătuc ; martorii, cum ziceam, sînt din ce în ce mai puțini.

Iată, deci, breasla cineaștilor în situația de a-și clădi, concomitent, și viitorul și trecutul. Pe primul îl va inventa, pe cel de al doilea îl va salva, parțial, desigur, prin asemenea operații de ultimă oră. Cartea lui Paul Călinescu este un act de arheologie cinefilă mai mult decît binevenit și deie Domnul ca gestul să molipsească

și pe alți pionieri. Nu-s mulți, în schimb sînt din cale afară de rezervați, de tăcuți. Poate sînt pur și simplu sfioși. La drept vorbind, nimeni nu le dă ghes să iasă din mutism. Cu toate astea, partea cea mai fierbinte a ceea ce a fost — atît cît a fost — stă în amintirile lor, în biografiile lor quasi-necunoscute. În lipsa multor probe obiective trebuie să profităm de depozițiile unor martori subiectivi, dar, ca să zic așa, oculari, căci se știe că, în ce privește filmele dispărute, partida este, sau pare a fi, adjudecată. Din producția surprinzător de bogată a acelui faimos „trust" cinematografic girat de un Leon Popescu, care se visa Pathé-ul (fără frères) românesc, n-au rămas decît urme extrem de vagi, dar magnatul băștinaș scosese doar într-un singur an, 1913, douăsprezece „filme artistice"... și fără producțiile acestui moșier extravagant, care vindea grîu și cumpăra Teatrul Liric, iar între două afaceri se lăsa înconjurat de oameni ca Liviu Rebreanu, Emil Gîrleanu, Ion Minulescu, Marioara Voiculescu, Ion Manolescu, fără „Filmul de artă Leon Popescu", trebuie să recunoaștem că ne e destul de greu să pricepem cam cu ce se mînca marele mut în țara noastră.

Nu-i ușor să înțelegem nici decolarea lui Jean Georgescu, cînd nu-i mai putem vedea *Milionar pentru o zi* și *Năbădăile Cleopatrei.* Ce putem spune despre laboriosul Ion Șahighian ? Cînd în urma lui n-au mai rămas decît cîteva sute de metri de peliculă ferfeniță ? Cum să înțelegem ce-a fost Eftimie Vasilescu, Edison autohton, fact-totum-ul frenetic, dacă de pe urma formidabilelor lui tribulații au rămas doar niște fotografii decolorate : actori și figuranți echipați țărănește din *Legenda celor două cruci* (1925), Ecaterina Niculescu-Șahighian în scena judecății din *Năpasta* (1927) ?

Vidul acesta n-are nici o șansă să se umple (să credem că într-o pivniță necercetată încă ne-așteaptă vreun miracol ?). Dacă nu putem ajunge la izvoare, mai putem ajunge la cei care au băut apă din ele. Sigur că nu-i tot una. Dar pentru că nu putem face totul, n-avem voie să nu facem nimic.

Iată de ce cred că trebuie salutat acest volum. Paul Călinescu iese din carapace și taie o cale de acces într-o istorie vie care nu poate fi captată decît pe calea unei confidențe cu accente personale și — de ce nu ? — sentimentale. Recunoștința noastră e prezentă chiar de la start.

Povestindu-se, cineastul ne dă posibilitatea să refacem și un traseu individual, dar și unul colectiv. Întreaga copilărie a filmului românesc trăiește în acel început de veac, pe o Cale a Victoriei, cu un italian cu barbă albă care invita plimbăreții la *Maciste și fecioarele*, iar pe puștii neînsoțiți la „acasa tua la mamaliguț". Văzută de la distanță, epoca e, bineînțeles, pitorească : panglica jurnalelor de actualități pornea spre cinematografe, neuscată, băiețașul care o transporta avînd întotdeauna grijă să se așeze pe platforma din spate a tramvaiului cu cai și s-o țină „ca pe-o coadă de zmeu" ; pelicula era nu numai inflamabilă, dar și explozibilă, și iată descrierea unui laborator gata să sară-n aer din cauza unei scîntei, iată capacele de la cutiile cu role pocnind, iată odaia clocotind ca un cazan al Gheenei și ușile și ferestrele înțepenite din cauza presiunii și iată și poanta : un geam spart face să se risipească gazul tocmai cînd eroii se grăbeau să ajungă sub formă de particule în luna descrisă de producțiile fantastice ale domnului Méliès. Cineva (cine ?), care ar vrea să facă un film despre înaintașii filmului nostru, găsește în acest volum și o seamă de secvențe gata decupate și o suită de portrete atotgrăitoare : generalul vociferînd furios pentru că nu s-a văzut pe ecran, la paradă ; franțuzul adus să formeze operatori, dar el nu vrea să-și divulge secretele meseriei și nu reține *en roumain* decît două expresii : *un zap* și *o drojdia ;* un țăran uluit de o proiecție în aer liber, pe calcanul unei case : „ia ascultă domnule ! cum au ieșit boii ăia din zid ?" etc. etc.

Distanța dedramatizează multe momente grele, le așază în perspectiva unui timp care a amortizat tensiunile și a prescris pedepsele. Tonul vorbitorului e mereu ponderat, spiritul critic nu s-a tocit, dar s-a tapisat cu

o anume indulgență care-l face pe autor să nu se oprească prea mult asupra momentelor penibile, și nici asupra acelora care nu i-au cîștigat afecțiunea, stima.

Efuziunile sale sînt și ele bine strunite. Detaliul autobiografic e servit cu teama de a nu împinge persoana autorului prea în față. Precauție inutilă ! Narcisismul se află întotdeauna foarte departe, persoana acestui cineast inapt de „reclamă personală", alergic la ifose, discret pînă la a face din această virtute un păcat. Cert e că biografia cineastului vrea — și reușește ! — să se abstragă din biografia cinematografiei.

Peste dorința autorului, o carte de amintiri conține însă întotdeauna un autoportret. Cel iscălit — *volens-nolens* — de Paul Călinescu ne înfățișează un om care-și urmează vocația fără murmur. O copilărie fericită pare să-l fi vaccinat împotriva ispitelor „materialiste" și să-i fi dat, din pornire, un stil, un „parolism" nu prea des întîlnit într-o lume a boemei și a lui „ce-am avut și ce-am pierdut". Aici autorul face figura unui riguros care nu disprețuiește plăcerile unei profesiuni de echipă, dar e întotdeauna — chiar și în plină farsă — străin de orice fel de miticism. Persoana e *ein Man ein Wort*. Un selectiv, un senzitiv, sub platoșa unui ins căruia nu-i place să hamletizeze. Gentlemanul nu se lasă totuși călcat pe bombeu, știe să aștepte și, la momentul oportun, să-și plătească polița. Dincolo de aparența colțoasă și oarecum mefientă, o natură sociabilă, înzestrată cu simțul umorului și al poantei rostită sec, fără îngroșări neaoșe. Educația îl ferește de excese și dă umorului său o aparență calmă. Cînd e vorba de profesiune, atunci cineastul se comportă ca un împătimit. Calea prin care și-a exprimat pasiunea este totuși mai specială. Într-o atmosferă supraîncărcată de bancuri, de „azi aici, mîine-n Focșani", de „stai, că nu vin turcii", într-o zarvă levantină, Paul Călinescu pare într-adevăr a întruchipa însăși seriozitatea. O seriozitate fără ursuzlîcuri, mereu civilizată, dar niciodată excesiv de îngăduitoare. Fără să strige și fără să se bată cu pumnul în piept, ba poate chiar fără s-o dorească, el amintește interlocutorului noțiunea de coloană vertebrală. Am zis că e străin de

orice fel de miticism. Mai exact ar fi, poate, să recunoaștem că în peisajul nostru cinematografic acest autor a fost și rămîne, prin persoana și opera sa, o sfidare, fără trufie, dar sfidare a miticismului, care a suflat și mai suflă încă peste filmul nostru, înveselindu-l uneori, dar, mai ales, ronțăindu-i mai sus pomenita coloană vertebrală. Acesta este și motivul pentru care am insistat asupra unor trăsături care, în mod obișnuit, nu stau în raza vizuală a criticului.

Cititorul nu are nevoie de nici un ghid pentru a călători prin paginile acestei cărți, născută „fără să vreau" și scrisă „de la sine". „O scria viața !" Stilul e limpede, mărturia spontană și succintă, fără tentația de a teoretiza, dar cu plăcerea de a întîrzia în problemele „tehnice" care-i stau la inimă și în care are de comunicat o experiență, cu adevărat, unică. Cartea lasă să se zărească o serie de figuri proeminente, în stare de crochiu : matematicianul Onicescu, pe vremea cînd era profesor de matematică la „Mănăstirea Dealu", compozitorul Paul Constantinescu, tînăr absolvent de conservator, cunoscut de la prima sa lucrare, dar acceptînd, fără mofturi, ciudățenia unei colaborări care vrea „muzică pe secunde", Ion Sava, omul de teatru aflat într-o stare de veșnic neastîmpăr (voia să plimbe fantoma tatălui lui Hamlet printr-un truc cinematografic), Mihail Sadoveanu care acceptă să scrie comentariul la *Țara Moților* sub rezerva : „să văd filmul !"

În general volumul nu face incursiuni dincolo de orizontul unui destin care parcă și-a ales ca motto *du cinéma avant toute chose*. Montajul întîmplărilor al anecdotelor, al însemnărilor e suplu. Povestitorul nu se strînge în chingi și nu are în cap scheme și clasificări. El își ia libertatea să anticipeze sau să revină asupra unor fapte cu nostalgie, cu ironie, cu simțul poantei.

Indiferent de dispoziția momentului, pe tot parcursul volumului persoana vorbitorului se decupează ca un personaj emblematic. Autorul este și rămîne pentru noi „Omul cu aparatul". La început cu un aparat Trilbi 6×9 dăruit de părinți, apoi cu un aparat mirific — lanterna cu adevărat magică — apoi cu scule ceva mai pretențioase, de pildă un aparat Pathé cu perforații la mijloc cu care a filmat *Grădinile Capitalei*, peliculă prezentată în premieră mondială la cafeneaua „Elveția" în schimbul unor halbe de bere ; vin, la rînd, alte aparate, unele depășite de tehnica momentului, altele, dimpotrivă, ultimul strigăt. Posesorul vorbește despre ele așa cum vorbește jocheul de un pur-sînge. Aparatul este pentru el ce e pușca pentru vînător. În consecință, cineastul nu se poate referi la sine fără să-l amintească și pe el, pe aparat, văzut întotdeauna ca o ființă apropiată, dar gata să-i joace feste, ca acel Eyemo portabil lăsat pe mîna unui mic Jago care a voalat pelicula ; ca acel Debrie de lemn, socotit „cavalerie ușoară" (dar el cîntărea aproape 40 de kilograme), acel Bell, văzut ca un fost campion inapt să mai participe la curse („bătrînul nostru Bell... era complet depășit") etc.

Cineastul are bossa tehnicii, este preocupat de descoperirea și folosirea unor procedee inedite, se afundă cu plăcere în studii complicate privind, mai ales, filmul în relief, se avîntă, cu o cutezanță rar întîlnită, spre proiecte de o amețitoare îndrăzneală. Obsesia lui „de bază" : cinematograful integral. El vrea să schimbe forma dreptunghiulară a ecranului, visează un ecran aerian, „eteric" și o sală de cinema în care să nu se mai simtă prezența pereților („poate un procedeu bazat pe impulsii luminoase. Poate pe bază de hologramă..."). În complicitatea oamenilor de știință, obține brevete pentru construirea unui „ecran fiziologic" (care corespunde, în mare, cîmpului vizual uman, „centrînd" imaginile, dînd senzația de profunzime și — cum zicea Petru Comarnescu — creînd „o surprinzătoare impresie de relief"). O asemenea acuitate a „specificului", o asemenea frămîntare pentru perfecționarea instrumentarului prin care se realizează expresia n-am mai întîlnit-o la nici un cineast autohton.

Omul cu aparatul este și o emblemă, dar și un cicerone. Urmîndu-l printre vaporoasele fantome ale unei copilării zglobii, ziua călărind un roib pe care nu-l putea încăleca decît după ce-l cobora în șanț, iar seara urcîndu-se cu taburetul într-un pat prea maiestuos („se pare că m-am confruntat toată viața cu „lucruri" foarte înalte:

calul, patul, apoi au venit... celelalte") ; urmărindu-l în primele experienţe de cineamator, privind, deci, naşterea unei pasiuni în grupul unor puşti scuturaţi de febra filmelor („despre ele vorbeam, despre ele întocmeam proiecte, la ele visam") ; urmărindu-l în momentele de deziluzie (el ştie că nu poate face filme ca *Lache în harem* — deci nici o şansă) ; urmărindu-l în demersurile de a convinge (pe cine ? — pe oricine !) că şi filme care nu se numesc *Guţă la ştrand* pot avea un rost ; urmărind deci multele peregrinări ale unui om distins şi tenace care se dedică, obstinat, unei profesiuni neomologate încă de societate, asistăm la cel puţin două istorii.

Una : istoria onorabilizării celei mai june dintre arte. În destinul tuturor artiştilor a stat scris să fie consideraţi declasaţi înainte de a fi clasaţi ; starurile s-au născut din măscărici, înainte de a locui în palate somptuoase, monştrii sacri dormeau în căruţe cu paiaţe ; zeii picturii au fost, la origine, zugravi de icoane etc., etc.

A doua este istoria organizării unei industrii. Ca în multe alte locuri, în ţara noastră, cinematografia de stat s-a născut ca instrument al unui oficiu (nu din întîmplare) de turism, oficiu care într-un tîrziu s-a lăsat convins de avantajele publicităţii prin film. Prin transparenţa experienţei plină de avataruri ale unui „muscat", se vede cum şi cine a săpat fundaţiile. Ca într-un desen animat, pe o foaie, la început albă, apar contururile la început vagi şi tremurătoare ale unui organism foarte puţin decis dacă să apară sau nu. Un ou primordial : serviciu cinematografic O.N.T., din care iese, la un moment dat, „o direcţie", apoi un oficiu independent, un Oficiu Naţional Cinematografic (1939), instituţie de sine stătătoare devenită mai tîrziu, după 23 August, Romfilm, iar apoi, amplificată — Centrul de producţie cinematografică Buftea. Partea inedită a lucrării se leagă, desigur, de anii premergători, cînd ideea de film apărea oficialităţii o extravaganţă mult prea costisitoare. Cum ziceam, Paul Călinescu nu doreşte să-şi transforme amintirile în eseuri. Experienţa lui este însă o reconfirmare că filmul, mai mult decît oricare altă artă, nu s-a putut (şi nu se poate) hrăni numai din vocaţie şi elan. Filmul nu se

iveşte decît în clipa în care dezinteresul artistului izbuteşte, în sfîrşit, să întîlnească interesul finanţatorului, cînd apare revelaţia profitului, care nu trebuie înţeles numai sub forma avantajului financiar. Jurnalele de actualităţi (cam 100 între 1938—'40 precizează autorul) apar pentru că autorităţile încep să dorească acest nou tip şi de „imortalizare" şi de captare a popularităţii ; cele mai multe documentare cu un caracter pronunţat utilitar (organizatorii „Cupei Bucegilor" vor, de pildă, un film despre schi) ; un adjunct al ministrului propagandei e traversat de o ambiţie mai specială : el urmăreşte să înalţe în grad studioul în subordine, îl pune val-vîrtej să facă un film cu actori şi iată (dezvăluirea e pasionantă, iar preliminarele delicioase) iată, zic, apărînd (în 1943) *O noapte furtunoasă*. Luate la bucată, peripeţiile dau senzaţia unui vesel letopiseţ. Ca şi la Junimea, la Paul Călinescu primează anecdota. Prin suprapunere, întîmplările personale, mai mult sau mai puţin hazlii, confirmă imposibilitatea cineastului de a se rupe de destinul lui practic. Visul cinematografic este perpetuu dedublat. În spatele fiecărui serafim (de preferinţă lefter) stă un perceptor întotdeauna vizibil. Totul, chiar şi inefabilul, are aerul că se vrea pontat şi contabilizat. Chiar totul ? Legată fedeleş de „legea profitului", neputînd exista în afara ei, în acest raport de necruţătoare determinare se pare că există întotdeauna o imprevizibilă fisură. Cînd toată logica se mobilizează pentru a-ţi demonstra, cu argumentele ei inexpugnabile, că „nu se poate", împotriva tuturor prevederilor şi pe deasupra tuturor pronosticurilor raţionale, apare „ceva" care prin nu ştiu ce luft izbuteşte să se strecoare în maşina de calcul, zăpăcind-o. E foarte greu de spus ce este acest ceva. Uneori poate fi o perseverenţă diabolică, alteori norocul. De cele mai multe ori e pur şi simplu inconştienţa. Împotriva bunului simţ şi a tuturor evidenţelor, împotriva tuturor calculelor, împotriva raţiunii însăşi, ei, „inconştienţii", spun că vor sparge zidul cu propria ţeastă. Înţelepţii încearcă să-i oprească de la acest inutil sacrificiu. Amicii caută să-i trezească la realitate. Toată lumea le strigă : fiţi rezonabili ! Istoria celei mai pru-

dente şi practice dintre arte reconfirmă că rezonabilul s-a născut din nesăbuinţă şi realismul din himeră. Pionierii cinema-ului, ca toţi pionierii din lume, au alergat după o nălucă şi-au pus la bătaie tot ca să impună — ce ? — o utopie. Încă o dată se dovedeşte ca o lume cît de cît raţională contează — şi nu puţin — şi pe improbabil. Artistul ştie acest lucru din instinct.

Cartea de faţă nu este numai povestea unei pasiuni gata să mute munţii din loc, ci şi desfăşurătorul unei cariere cinematografice importante din mai multe motive. Noi să numim două :

Primo : Paul Călinescu, împreună cu Jean Georgescu şi Jean Mihail au format un triumvirat (pentru cinematograful nostru) istoric. Ei au fost punctul de plecare al noii noastre cinematografii. Ei sînt principalii depozitari ai secretelor unei bresle urmărită de neşansă, dar niciodată resemnată. Deşi abia quadragenari în '44, ei erau deja „vechea gardă", trăsătura de unire între un trecut din cale afară de oropsit şi un viitor care se declara luminos, dar lumina lui aparţinea încă unei nebuloase — „cîte filme se pot turna pe an ? este întrebat, în 1946, Paul Călinescu *. Regizorul răspunde : — Cîte ? Teoretic putem turna 4 filme pe an. Dar ritmul producţiei de pînă acum a fost mult sub capacitatea noastră de lucru : am turnat pînă acum 1 film la doi ani. Poate chiar mai puţin".

Secondo : Opera lui reprezintă o experienţă semnificativă pentru o cinematografie care s-a dorit din prima clipă partizana unui realism viguros. Dorinţa a fost înfocată, dar putinţa de a traduce în fapt a fost firavă, ca să nu zic lingavă. Începuturile cinematografiei noastre poartă un antagonism fundamental. Pe ecran apare o lume nouă : lumea şantierelor, a familiilor învrăjbite de credinţe politice diferite, a satelor răvăşite de prefaceri aşteptate şi neaşteptate etc. Arta se declara atotînnoitoare, dar declaraţiile ascuţit revoluţionare nu izbuteau să depăşească discursul. Mutată în decor de căpiţe, tractoare şi tarlale, „lumea nouă" părea la fel de artificială

* Interviu în *Cotidianul* din 27 iunie 1946, iscălit Byck.

ca şi „lumea veche", cu budoare şi dive de import, îmbrăcate în ii şi fote. Lungii ani petrecuţi mai mult „pe teren" decît acasă, exerciţiul unei meserii care i-a cerut să cutreiere ţara în lung şi-n lat, nenumăraţii kilometri de peliculă impregnată de o realitate cu adevărat vie, adică tot ceea ce cineastul a acumulat în calitate de autor de actualităţi şi documentare, a făcut oficiu de antidot la această artificialitate „de tip nou".

Formaţia se descifrează uşor din cartea aici de faţă. Creaţia este mai greu accesibilă, întrucît ea se află depusă în cutii de aluminiu. Aceste cutii se află în depozitul de dincolo de linia de centură, la Jilava, nu pot fi vînturate precum cărţile, şi nici nu prea pot spera la reluări de cinematecă. Este aici o anumită vitregie a sorţii, cu care, am impresia, documentariştii s-au obişnuit. Nu şi comentatorii lor. Kilometri de peliculă, trecuţi prin aparatul şi apoi prin mîna lui Paul Călinescu, ating o cifră impresionantă. Luate separat, subiectele pot trezi ecouri de diferite intensităţi. Luate împreună ele produc o senzaţie de curentare, pentru că împreună aceste numere din jurnalele de actualităţi, aceste Ediţii speciale, aceste scurt metraje „de format redus", aceste coproducţii (cu Tobis Melo-Film), această rubrică înfiinţată de cineast, în '37, şi intitulată „Români, cunoaşteţi-vă ţara", aceste documentare apărute sub egida O.N.T.-ului, a O.N.C.-ului etc., alcătuiesc tabloul viu al unei lumi dispărută nu demult sau metamorfozată, o lume pe care ai văzut-o adeseori cu ochii minţii, dar acum, iată, ea poate fi văzută cu ochii pur şi simplu. Acest plus de cunoaştere pe viu produce un şoc.

Finanţate de un oficiu de turism şi de beneficiari amatori de import şi export de pitoresc, toate aceste filme poartă cu ele un interes special pentru pitorescul realităţii româneşti, pentru ineditul său prezentat sub latura lui cea mai fotogenică, mai atrăgătoare.

Bucureşti, respectiv Bucureştiul anului 1937, are într-adevăr, aşa cum afirmă vocea caligrafică şi distinsă a lui Mihail Puşcariu, o înfăţişare „demnă de timpurile moderne". Cineastul şi-a filmat Capitala ca pe o fiinţă iubită. Ea, Capitala, e prinsă din unghiurile cele mai

avantajoase, sub lumina cea mai favorabilă. Clădiri foarte cunoscute bucureşteanului, Ateneul, Dalles-ul, blocul Scala, blocul Patria, colţul străzii Wilson etc., apar în acest documentar de o frumuseţe atît de expresivă, de eclatantă, încît te întrebi dacă toată viaţa n-ai trecut pe lîngă ele în stare de somnambulism. O serie de detalii produc surîsuri nostalgice : trăsurile cu muscali, florăresele literalmente îngropate în coşuri cu trandafiri şi crizanteme, reclamele cinematografelor de atunci, vitrinele Căii Victoriei, oltenii cu cobiliţe, lungile şiruri de lustragii, Lipscanii în forfotă, cafeneaua Corso cu nonşalanta ei clientelă, stopurile învîrtite cu mîna, tramvaiele cu vagoane deschise, chioşcurile de ziare, cheiul Dîmboviţei acoperit cu covoare şi flancat de tarabe unde se vindeau ţesături naţionale, pe atunci nu prea asaltate de cumpărători, căci ele abia azi rup, cum se zice, gura Parisului. Văzută prin dantelăria bisericii Stavreopoleos, urbea noastră are un aer de cetate feerică. Grădina Cişmigiului pare un pogon de Eden, fîntîna Mioriţei se poate confunda cu emblema unei Metropole îndrăgostită de artiştii ei etc.

România (1936), produs în colaborare cu o firmă străină (titlul iniţial *Colţuri din România)* are aerul unui ghid. Autorul n-o spune, dar în subtext există convingerea că se adresează unei Europe care nu-şi prea cunoaşte geografia, dar nu-şi face nici un complex dacă interşanjează capitalele unor state. Filmul începe şi revine cu insistenţă asupra unei hărţi care decupează, cu o mişcare sigură, contururile unei ţări rotunde ca o pîine. Un desen animat schiţează voiajuri ademenitoare : o călătorie pe Dunăre de la Porţile de Fier şi — priveşte ! — şlepurile alunecînd elegant prin faţa insulei Ada-Kaleh, o plimbare într-o Constanţă cu o moschee semeaţă şi cu un Cazino şic, o excursie la mănăstiri şi, iată, aşezarea maiestuoasă a Horezului, brîul de pridvoare, jerba lui de arcade, florile lui de piatră şi admiraţi acum dulcea Bucovină, vesela grădină şi pereţii Voroneţului — în această uimitoare creaţie a geniului poporului nostru — gemînd de lume, cucernic plimbîndu-se pe zid în alaiuri plictisite de-atîta cumînţeală sau, dimpotrivă,

jivine păcătoase chinuindu-se pe tencuiala albastră, trase în ţeapă, fierte în catran, scoase cu de-a sila din coşciuge. Frumuseţile de album (fata cu ulciorul, ciobănelul cu turmele, femeie torcînd, „la fîntînă" etc.) alternează cu instantanee în care realitatea nu mai încape în dulcea pastorală, îi sparge coaja şi vine spre noi în haine de lucru cu sapa la spinare (la prăşitul porumbului), cu găleata în mînă, gata să adape calul, în lotcile pescarilor sub formă de bărbaţi bărboşi, hîtri, care prind păstruga cu tot soiul de şiretlicuri, o dădăcesc, o gîdilă pentru ca, apoi, să-i despice burta cu o lovitură de samurai. Prin porii dichisitului album, pe la încheieturile lui, ies colţii vieţii de fiecare zi : vietăţi mărunte, grăunţe din neştiutul furnicar, copii îmbrăcaţi ca vai de ei, vîslind spre ostroave numai de ei ştiute, o babă încovrigată pe un lighean, păşind anevoie pe o sfoară de pămînt noroios.

Indiferent de scopul imediat al filmului şi peste subiecte de o mare varietate, o constantă : voluptatea contactului cu natura, cu piscurile, cu viile, ponoarele, cu pădurea, cu grădina, cu obcinele. Cineastul este un peisagist de rasă. El pîndeşte soarele şi aşteaptă încăpăţînat clipa fastă a unui anume reflex. Adevăraţii protagonişti ai unui film cu alură lejeră ca *Schi de primăvară*, 1944 (sportivi voioşi, în echipament de epocă, urcînd pantele ; chihoteli ; popas cu faţa-n soare şi cu cremă pe obraz ; bătălii cu bulgări ; „clipa mult aşteptată a singurătăţii în doi" etc.) nu sînt zilele unei vacanţe pascale — aşa cum se declară — ci Munţii Făgăraş. Un splendid edificiu al geografiei tolănit sub plăpumi de zăpadă, sclipind orbitor, unduindu-şi provocator muchiile îmbrăcate-n gheaţă. De această parte a ţării, documentaristul s-a mai ocupat într-un film anume (*Munţii Făgăraş* — 1942), aşa cum s-a ocupat şi de alte regiuni (*Dobrogea* — 1944, *Toamna în Delta Dunării*, 1950). De fiecare dată, el nu urmăreşte să alcătuiască monografii, ci fizionomii. Natura şi chiriaşii ei au aerul că trăiesc într-o stare de simbioză, preluîndu-şi, reciproc, trăsăturile. Oamenii încep să semene cu locurile şi vice-versa. Munţii sînt semeţi, dar niciodată înspăimîntători. Oamenii au înfăţişarea aspră, dar asprimea e mai mult o crustă. Hu-

mus-ul se ondulează în răsuciri dulci și dulceața scoarței trece din pămînt în sînge. Eroii anonimi ai acestor filme au înscrise pe figură o blîndețe (nu o moliciune !) naturală. Pămîntenii seamănă cu pămîntul lor. Ei sînt semeți fără aroganță, sînt cuviincioși, dar cuviința lor e fără ursuzenie, o cuviință cu lipici și haz, viile de la poalele Apusenilor gem de roade (*Toamna la țară* — 1947), teascurile gem de struguri, frunțile bărbaților, care conduc ceremoniile culesului, gem de ciorchini ; podoaba-i ajunge la gură, urătorul face un scurt haț !, își înghite o parte din coroană, iar apoi revine demn pe post de pontifex maximus al mustului care fierbe.

Cea mai importantă piesă din lotul filmelor lui documentare este, fără nici o îndoială, *Țara Moților*. Spre stupefacția celor care l-au trimis acolo, filmul primește, la festivalul filmului de la Veneția (1939), premiul pentru documentar. Era pentru filmul românesc prima lui distincție internațională. Jurnaliștii autohtoni recunosc că acel *coup d'essai* s-a dovedit a fi un *coup de maître* și încep să declare, cu fală, că „o asemenea ispravă n-au realizat-o industrii mai bătrîne și mai bine utilate" *. Ceea ce uimește și impresionează, peste ani, la acest *coup d'essai* este un anume tip de atmosferă. Mihail Sadoveanu, după ce a privit cu atenție pelicula, zice la începutul comentariului său : „drumeții se află ca într-o vedenie de basm". Autorul are, ce-i drept, aerul că a descălecat pe un tărîm care aparține, în mod egal, realității și legendei. Stîncile au „o frumusețe haotică", coloanele de bazalt de la Detunata par „uriașe țevi de orgă", peșterile dau senzația de „măreție dantescă". În acest peisaj de o splendoare mitologică furnică niște viețăți neverosimil de firești. Neverosimil — pentru că trăim un timp în care cinematograful nu prinsese gustul adevărului brut. Neorealismul e încă departe, cinévérité-ul la fel, dar iată că acei trei unchieși din Vidra, care stau pe bancă la soare, gesticulînd cu bîta și stropșindu-se unul la altul, discută aprinși despre Iancu fără

* Filme documentare românești — *România* — 21 mai 1940.

să știe că sînt filmați, reprezintă, în felul lor, o premieră mondială. Echipa filmului făcea, fără să știe, un act de anticipație.

Filmul are, desigur, o valoroasă încărcătură etnografică : țărănci îmbrăcate cu o distincție aristocrată, cîntînd din flaute imense, numite de ele tulnice ; case cît cutia de chibrituri, strivite de acoperișuri cît vîrful de munte ; biserici de înălțimea catedralelor, dar cu uși scunde pe care nu te poți strecura decît cu spinarea încovoiată ; căutători de aur cu ustensile primitive, cu șteampuri, „masele uriașe de cremene" ; brazii prefăcuți în scînduri și scîndurile în ciubere și ciuberele revărsate, ciorchine, din căruțe cu care băștinașii pornesc în umila lor negustorie. Nu lipsesc nici elementele apăsat pitorești : sărbătoarea horii, taraful, opincile cu ciucuri, muntele Găina, cămeșoaiele lungi și înfoiate cu dantele pe poale ale băieților, velnițele întinse la soare etc. Cirezile trec prin iaz, carele cu boi cară brazii la gater, căruțele duc donițele pe alte plaiuri. Informația e cernută printr-o sită care o înnobilează. Muzica lui Paul Constantinescu, textul lui Sadoveanu — citit, din păcate, nu de autor — potențează maiestuos (măreție calmă, fără grandilocvență) o imagine care știe uimitor de bine să utilizeze, ba chiar să se joace cu lumina (efecte de transparență în peșteră, spectaculoase opoziții de clar-obscur și mina văzută din interior ; lumea obișnuită e dincolo de arcada de lumină ; lucrătorii o trec ca niște umbre care vin de afară, de la zi, ca să cerceteze măruntaiele unei veșnice nopți). Învălătucită de aburii apelor termale, cu ghețarul luminat de facle, cu oștile feerice așezate față-n față — stalactite și stalagmite — Țara Moților a părut (și pare și azi) un fel de Pămînt al unei ciudate Făgăduințe. Ce făgăduiește ? Nimic altceva *decît* o primordială curățenie.

În 1971, adică la mai bine de trei decenii de la apariție, filmul a reintrat în atenția opiniei publice, dar nu așa cum am fi dorit-o ci printr-un schimb de focuri care ne-a luat complet nepregătiți. Să încercăm să rezumăm polemica cît mai alb cu putință, lăsînd, pe cît se poate, deoparte și epitetele și detaliile. Deci : Într-o scrisoare

adresată redactorului șef al revistei *Săptămîna* *, Paul Călinescu cere să se facă o „punere la punct" întrucît „nu știu pentru ce în repetate ocazii, D. I. Suchianu își atribuie paternitatea filmului *Țara Moților*, paternitate care nu poate exista decît în fantezia d-sale". În numărul următor, sub titlul *Psihoza paternității* răspunde criticul : „În revista dv. din 14 mai am găsit un caz clinic de delir al paternității. Dl. Paul Călinescu, regizor, se crede co-autor al filmului turistic *Țara Moților*. Ceva mai mult, se plînge că nu ** m-aș pretinde autorul acestui film. În viața mea n-am spus că e făcut DE mine, ci SUB mine, adică eu fiind șeful suprem al instituției producătoare..." În numărul următor, sub titlul *Onestitate profesională* cineastul revine precizînd — printre altele — că „filmul era gata terminat în momentul numirii sale (a lui D.I.S. n.n.) la cinematografie". La 18 iunie sub titlul *Precizări privind paternitatea filmului Țara Moților*, sub semnătura lui D. Fernoagă, director al Arhivei Naționale de Film, se atestă „că nu poate exista nici o îndoială asupra faptului că filmul a fost realizat de Paul Călinescu".

Cu această ultimă intervenție, procesul se scoate de pe rol.

Nu vreau să intru în considerente proprii, care n-ar face decît să reațîțe o veche inamiciție. Parnasul geme de adversități strigate sau mocnite. Aici nu ne interesează „conflictul", ci altceva. Ceva care ține de însăși soarta filmului documentar. Adică :

Spre deosebire de cinematograful de ficțiune, care-și impune aparținătorul, filmul documentar, în principiu, dar mai ales după un anumit număr de ani de la apariție, începe să fie băgat într-un cazan comun din care fiecare poate să se servească pe săturate. Numele autorilor se topesc. Filme precise se amestecă, transformîndu-se într-un fel de operă colectivă și anonimă. El devine, vorba poetului, mărul de lîngă drum. Autorii filmelor de montaj sau ai reportajelor tv ciugulesc cu poftă din

* Revista *Săptămîna*, mai 1971.

** Desigur, o greșeală de tipar : în loc de *nu* este *eu*.

peliculele înaintașilor, iar uneori taie adevărate hălci fără să numească sursa sau menționînd-o în vînzoleala post-genericului, sub forma unei mulțumiri aduse, în devălmășie, Arhivei de filme. Documentariștii se pare că s-au obișnuit. Criticii mai puțin.

Am văzut (la Jilava) vechile pelicule ale lui Paul Călinescu. Am intrat în sală cu febrilitatea unui om care așteaptă să fie pus față-n față cu o lume neștiută, niciodată văzută, sau văzută cu ochii unei copilării deformatoare și uituce. Imprimate acum patru decenii, aceste filme purtau, totuși, pentru mine, freamătul premierei mondiale. Simțeam misterul cum îmi dă — pîș, pîș — tîrcoale. Nici un pîș-pîș. Poc ! Nici o premieră mondială. Foarte multe secvențe fuseseră intercalate în o mulțime de filme care s-au perindat pe micul și pe marele ecran.

Luntrașii de pe Bistrița, tîrgul de pe muntele Găina, pruncii de moți suflînd în tulnice, șlepurile alunecînd prin fața insulei Ada-Kaleh, pescarii din Deltă, morile de apă clipocind în Apuseni și morile de vînt vîjîind în Dobrogea, Calea Victoriei în versiune retro : femei frumoase în trăsuri lăcuite, șiruri de văxuitori, olteni cu cobilițe, florăresele „de la Brătianu", cafeneaua Corso ; sau mai încoace, brigadierii de la Agnita-Botorca, săltînd pe umeri spărgătorii de norme, pornind la lucru în marș cu steagurile în bătaia vîntului, figurile lor triumfătoare la ferestrele trenului etc. etc. — toate aceste imagini, în principiu inedite, fuseseră văzute și revăzute. Opera lui Paul Călinescu (și desigur și aceea a colegilor lui) hrănea demult folclorul cinematografic. Nu văd cum (și de ce) s-ar putea stăvili acest proces. Fondul de aur sau de argint al cinematecii trebuie pus în circulație sub orice formă, inclusiv sub forma citatului. O anume deontologie cere însă, cu întîrziere, ce-i drept, ca regula de bun simț a ghilimelelor să fie introdusă nu numai pe hîrtii, ci și pe celuloid. D. I. Suchianu vorbea de „delirul paternității". La documentar, pe mine mă izbește aspectul invers : „pulverizarea paternității".

Să trecem peste începuturile cineastului aflate, pe rînd, sub semnul amatorismului înflăcărat, al necesității

acceptate și, din cînd în cînd, al norocului făcut cu mîna proprie. Încă din faza serviciului comandat, personalitatea cineastului începuse să se contureze prin două stări fundamentale : setea de real și foamea de comic.

În doze diferite, aceste stări se fac simțite în toate filmele sale „de ficțiune", o ficțiune bine antrenată la școala unui documentar care a știut să poetizeze, dar și să folosească un cotidian prozaic cu drumuri noroioase, cu cîmpii bătute de vîntul unei toamne tîrzii și nefotogenice (*Agnita-Botorca* 1947). Uneori acest documentar și-a dat întîlnire cu un comic care nu făcea parte chiar din parohia lui, dar documentaristul și-a permis o licență și a chemat musafiri și din alte genuri. Documentarul *Atenție, fragil !* (1944) deși se ocupă de industria sticlei nu se sfiește să înceapă și să termine cu o suită de pilule comice savuroase, avînd ca factor comun sticla : sticla sub formă de vază (vază de pe pian, spartă de un ascultător exasperat de falsetul cîntăreței), sticla sub formă de pahar trîntit, după golire, de chefliu, sticla sub formă de geam — șirul de geamuri pe care stă scris genericul. O mînă de gospodină șterge mereu literele, dar cînd ajunge la numele regizorului, exasperată, apasă mai vîrtos și sparge geamul.

Numele lui Paul Călinescu este legat de istoria cinematografiei românești printr-o dată esențială : data apariției „primului film de lung metraj al tinerei noastre cinematografii de stat". Anul premierei : 1949. Cronicile apar în ianuarie '50, dar comentarii cu privire la acest eveniment atît de așteptat au umplut coloanele ziarelor cu mult înainte de apariția peliculei pe ecrane. În *Națiunea* (director George Călinescu) încă din ianuarie '49 se tipărea pe prima pagină și pe trei coloane un deosebit de cuprinzător reportaj : *Liniște, se filmează*. Subtitlul : „În studioul O.N.C., în timpul turnării filmului *Răsună valea !* O întreagă armată de tehnicieni, muncitori și artiști robotesc în jurul aparatelor de filmat". Autorul, Traian Lalescu, nu se ocupa numai cu roboteala ci, ca și alți confrați, de la alte cotidiene încerca să familiarizeze publicul cu noțiunile unei arte prea puțin discutate, descriind cum arată un scenariu („o foaie de

scenariu e împărțită în două : în stînga sînt trecute amănuntele în legătură cu decorul, dîndu-se de asemenea indicații pentru operatorul filmului, iar în dreapta sînt trecute dialogurile scenei respective"). Jurnaliștii lăudau dorința echipei de a se confunda cu viața șantierului, povesteau istorii cu brigadieri care-i ajutau pe interpreți să-și joace rolurile („vezi tovarășe, lopata nu se ține așa cum o ții dumneata !"), evidențiau actorii care nu voiau să se lase dublați („Geo Barton s-a cățărat pe o creastă de munte și, legat de o frînghie, a muncit cot la cot cu brigadierii, perforînd stîncile") *.

Premiera filmului a luat proporțiile unei sărbători naționale. *Scînteia tineretului* publică cea mai amplă prezentare de film pe care mi-a fost dat pînă acum s-o găsesc în vreun cotidian : o pagină întreagă cu subtitluri și ilustrația de rigoare. *Scînteia* consemnează evenimentul într-un „subsol" masiv, care acoperă aproape jumătate de pagină. În *România liberă* cronica filmului începe pe prima pagină și continuă fluvial, pe trei coloane, de sus pînă jos. Toți comentatorii simt nevoia să încadreze apariția filmului în vasta problematică a transformărilor revoluționare. Toți văd în „mlădiță" începutul unei arte „care va deveni treptat o arenă tot mai importantă în lupta pentru socialism". Momentul cel mai reușit al filmului, lăudat în unanimitate este considerat momentul de cumpănă cînd „șovăielnicii", speriați de un accident, hotărăsc să părăsească șantierul. Brigadierii îi privesc cu dispreț și încep să scandeze din ce în ce mai însuflețit Bum-bești-Li-ve-zeni ! Nehotărîții pun ochii în pămînt „se întorc rușinați din drum" și-și unesc glasurile cu ale celorlalți : „Ne luăm angajamentul, să depășim randamentul". „O formă a criticii de masă", precizează un critic. Se subliniază apăsat meritul filmului „în trezirea vigilenței", întrucît „împotrivirea dușmanului devine mai puternică, mergînd pînă la nelegiuiri și crime mîrșave, tocmai pe măsură ce succesele noastre sînt mai mari, pe măsură ce simte că pămîntul îi fuge de sub picioare". Entuziasmul este general și clocotește

* *Scînteia Tineretului*, nr. 233/1949.

la mari temperaturi. Asta nu înseamnă că fiecare cronicar nu se simte obligat să consemneze, cu mare combativitate, una sau mai multe „lipsuri" și să dea autorilor un șir de sfaturi care încep întotdeauna cu „necesitatea de a cunoaște cît mai temeinic viața noastră nouă" ; întrucît numai lipsa suspomenitei temeinicii poate explica îmbrăcămintea pe care o poartă unii dintre sătenii din film. Ea nu este „îmbrăcămintea pe care o vedem în satele noastre". Sănătatea unei cinematografii noi era opusă „putredei cinematografii din Occident". Articolele stăteau, toate, sub semnul unei vii și explicabile dorințe de împrospătare. Dar nu pot să-mi reprim un zîmbet de amuzament observînd că cei mai încrîncenați demascatori ai „mărfurilor otrăvitoare ale studiourilor de peste ocean sau din Europa apuseană", s-au fost duși de bună voie în blestemata Gheenă.

Filmul conține o tipologie specifică epocii : de o parte, brigadierii entuziaști, inimoși. Ei mută munții din loc și scandează voios : „n-am venit ca să privim / am venit ca să muncim". Ei se numesc Petre, Radu, Sanda, Ileana. Ei cară pietrele în cărucioare, sparg normele, cuceresc drapelul muncii, seara, la foc, spun ghicitori, iar dimineața cîntă cu foc marșul lui Marcel Breslașu : „...Și crește calea și crește calea / Peste ponoare și poieni..." Studenta Sanda „începe să-l îndrăgească" pe minerul Radu, Ileana, țărăncuța, își „ciripește" drăguțul pe „șanter" iar el chiar vine în ițari și cu traista-n băț : „Ileano ! — Ioane ! — doru m-a adus aici ! — Cum n-ai venit ca să muncești ?" întreabă Ileana și, nemaiașteptînd răspunsul, îi întoarce oțărîtă spatele. În tabăra brigadierilor bună credința este generală, dar cutezanța se află dispusă într-un crescendo cu schepsis : pe treptele inferioare elementul rural inimos dar mai puțin lămurit. Pe treapta de mijloc, intelectualul, inginerul „de tip nou" care se opune inginerului „de tip vechi"; „noi ne-am luat angajamentul să terminăm lucrarea la dată fixă și o vom termina" ; pe treapta de sus : muncitorul din industria grea, minerul cu lămpașul, care vine de la Lupeni ca să-și înlocuiască fratele ucis de sabotori.

Opozanții sînt, firește, mai puțin numeroși. O mînă de oameni, dar o mînă ticăloasă. Ei au nume cosmopolite, ca Niki, sau caraghioase, ca Goguleanu. Toți sînt respinși de istorie, dar și în acest refuz există o ierarhie a răului. Ea pornește de la băiatul de bani gata, care ajunge pe șantier ca să facă sîc familiei și sfîrșește sus cu bancherul care „stipendiază". Între distanțe : un inginer vîndut, un agent cu pălăria trasă pe ochi, un cîrciumar („vinu' cîntu' și amoru' / Face fericit omu'") și o „coadă de topor" — sabotorul ! gata să violeze o fată neprihănită și să aprindă un fitil criminal.

Personajele fac parte dintr-o tipologie-robot nu inventată, ci preluată din experiența altor culturi — la vremea aceea înghețate într-o grandilocvență megalomană. Nimeni nu știa că în mai puțin de un deceniu va începe dezghețul. În aer, nici o presimțire. Presimțit sau nu, el va veni.

Pelicula este inestimabilă ca document al unui moment istoric. Avînt și candoare, idei novatoare și idei fixe, apetitul creației și dogmele imitației. Tristețea se confundă, în acei ani, cu defetismul, iar îndoiala cu trădarea. Sîntem în faza credinței oarbe în viitorul care nu poate fi altfel decît luminos, faza vigilenței care se ascute mereu, dar niciodată atît cît ar fi de dorit.

Compoziția filmului e canonică. Eroii sînt crispați de teama de a nu face un gest necaracteristic pentru categoria socială pe care o reprezintă. Surprizele sînt excluse. Nu e nici o îndoială că tunelul va fi perforat. Echipa lui Radu pe-o parte, echipa Sandei pe cealaltă, vor da ultimele lovituri de tîrnăcop. Frumoșii brigadieri vor face joncțiune și vor privi fericiți spărtura : „Sanda ! — Radule !" Într-adevăr, personaje tipice în împrejurări tipice !

Îmbibată de o serie de naivități, unele scrîșnitoare, țesătura filmului respiră un anume realism care nu vine — evident — nici din subtilități psihologice, nici din ineditul vreunei întîmplări, ci din atmosferă. Cine a văzut documentarul făcut de regizor în '47, stabilește o foarte vizibilă filiație între acel film, surprins „pe viu" la Agnita-Botorca, și acest film imaginat în cadrul

unui șantier care simboliza același miracol laic. Arta imită natura ? Natura imită arta ? Cert e că o realitate își construiește o mitologie iar după ce-o inventează caută să-i semene. Forfota brigadierilor din filmul de ficțiune, coloanele lor revărsate pe șosele, cîntecele lor pe bază de hei-rup ! „au viață". Viața care ne izbise cu doi ani înainte în imaginile susnumitului documentar, în puhoaiele de tineri care se abăteau pe ecran asupra Mediașului. În *Răsună valea*, decorul nu-i „decor". Cărucioarele nu-s recuzită. Cabanele nu-s de carton. Actorii evoluează printre brigadieri „de-adevărat". Băieții de la Bumbești-Livezeni, ca și cei de la Agnita-Botorca, se spală dimineața goi pînă la brîu. N-au dușuri, n-au robinete. Ei își toarnă apă în pumni și plimbă, în cazul cel mai bun, de la unul la altul cîte un ciobit lighean. Felul de a vorbi al brigadierilor ni se pare azi cam patetic, cam stereotip, dar să nu uităm, acesta era stilul momentului. În povestea imaginată de film, ca și în realitatea arătată de documentar, aceleași marșuri, aceeași fervoare a lozincilor, aceeași stare de surexcitare optimistă.

Filmul este atașant prin filonul său comic asigurat de familia bancherului Goguleanu, satirizată de toți, inclusiv de nepot și de maimuțica-mascotă, care imită cu mult haz ocupațiile parazitare ale stăpînilor ei (mediul corupt) : joacă bridge, unchiul trage la măsea, demoazela se sulemenește. Punctul de atracție al filmului este Niki, interpretat de un Radu Beligan costeliv, panglicar, năuc. El apare pe șantier cu pălărie, papion și — adaugă un critic oripilat — „cordon de nylon". Beligan nu face din personajul lui, Niki, un tip odios, ci doar un flecușteț căzut din lună. În fața panoului cu fruntași el fluieră cu jemanfișismul binecunoscut „je suis seul ce soir" (un trecător — în replică — îi răspunde, tot prin fluierat, dar fluieră o arie populară). El, actorul, acostează peizanele întrebînd inocent (candoarea, marea specialitate a actorului !) dacă „nu ne-am întîlnit undeva la băi ?" Chiar după plecarea lui Niki amintirea lui înveselește brigadierii. Ei îl fac erou de cuplete și îl imită în programul echipei artistice (unde apar și

foarte simpaticii frați Grigoriu) „Eu sînt Niki-a lui mămica / Nu prea știu să fac nimica / Doar la masă frățioare / Mănînc în contul lunii viitoare".

Apetitul pentru vedetariat era la ora aceea nul, dar Beligan, *volens-nolens*, făcea figură de vedetă. La primul lui exercițiu de amploare cu actorii regizorul ne apare partizanul unui patos moderat. Epoca își cerea totuși haraciul de „exagerări conștiente" : Eugenia Popovici era o țărăncuță foarte aprigă, Marcel Anghelescu — un Ion destul de speriat, Geo Barton — o prezență statuară, Angela Chiuaru — o tînără extrem de serioasă, A. Pop. Marțian — un răufăcător tenebros. Un anume efort de a cenzura excesul se simte însă la toți. Să numim această primă fază a naturaleții — o naturalețe înflăcărată.

Sentimentul general e că *Răsună valea* deschide un drum nou. Toți îl prevăd ca pe-o șosea netedă, asfaltată, în urcuș, în linie dreaptă, și fără porțiuni descendente. Filmul face să răsune nu numai valea, ci și glasul unei noi certitudini : „să privim cu încredere viitorul cinematografiei noastre !"

Desfășurarea apare cinci ani mai tîrziu (ianuarie 1955). Producția autohtonă nu inundase piața (în '51 — doar două filme, în '52 — tot două, în '53 — unul, în '54 — trei). Entuziasmul față de „tînăra noastră cinematografie" își pierduse poate din vîlvătăi, dar nu și din calorii. Cineaștii creau sub semnul unei comenzi sociale în legătură nemijlocită cu imperativele zilei. Deși în martie — același an — va apărea o comedie *(Directorul nostru)* de o surprinzătoare virulență, e clar că n-a venit încă vremea de glumit (dealtfel comedia va fi destul de bumbăcită). Ideea de relaxare nu se întrezărea. Ea se afla, jos, sub linia orizontului. *Schițele* lui Caragiale și *O scrisoare pierdută* ajunseseră pe ecran (în paranteză fie zis foarte țepene) doar ca preocupări pentru valorificarea moștenirii clasice. Filme conserve.

„Temele mari" păreau că sug toată imaginația creatoare a unei societăți în plină ebuliție. Transformarea socialistă a satului era pe ordinea de zi. *Mitrea Cocor*

(1952) adusese pe ecran tipul țăranului căruia „i s-a luat pînza de pe față". El luptase pentru eliberarea țării și, întors acasă, socotea că a venit vremea să bage plugul în moșia boierească. Să se elibereze și pe sine și să lichideze un trecut simbolizat de un vechil „mereu cu harapnicul în mînă și cu sudălmi pe buze" și de un morar, morarul Ghiță, chiabur care ca toți chiaburii, după spusa eroului, „n-au părinți n-au frați, au numai lăcomie de bani". *În sat la noi* (1951) arătase, cu o claritate de lecție la curs seral, că dorința de viață nouă a țărănimii muncitoare nu se poate realiza „de la sine" de vreme ce ea se izbește de împotrivirea din ce în ce mai disperată a chiaburilor, care nu se dau în lături de la nimic. Ei sînt capabili nu numai să amăgească cu „vorbele lor pline de venin", dar și să scoată cuțitul, să verse sîngele nevinovat al unui țăran sărac, bătrînul Ion Lepădatu, care „din copilărie n-a cunoscut altceva decît sărăcia și mizeria, nelegiuirea boierului, urgiile războiului, gloanțele jandarmilor din 1907" *. Personajul lui Dumitru Scăpau, „mîna criminală" și fiul chiaburului, este memorabil mai ales pentru că a fost interpretat de un Liviu Ciulei cu porniri bestiale, cu priviri asasine și rînjet sălbatic. El personifica „ura animalică față de țăranii muncitori, furia plină de turbare în fața hotărîrii țăranilor de a întemeia o gospodărie colectivă" **.

Noul film al lui Paul Călinescu e inspirat de o nuvelă cu același nume a lui Marin Preda, apărută pe la sfîrșitul anului 1952. În perspectiva deceniilor și mai ales încadrată în vasta operă lăsată de Marin Preda lucrarea și-a schimbat greutatea specifică. „La apariție, nuvela reprezenta un progres față de nivelul prozei din epocă cu teme similare ; citită azi, dintr-un punct estetic mai înalt, ea rezistă fragmentar, prin comentariul colorat, cu intuiții sigure privind modificarea psihologiei rurale" ***.

Este semnificativ că reculul istoric defavorizează mai puțin filmul decît sursa literară. Fapt explicabil. Forța

* *Contemporanul* din 21 septembrie 1951.

** *Scînteia* din 22 septembrie 1951.

*** Eugen Simion : *Scriitori români de azi*, Ed. Cartea Românească, p. 270.

cu care literatura a vestejit o anumită viziune schematizatoare a satului nu are corespondent pe măsură în cinematografie, care a dat o serie de filme reușite, dar e departe de a fi înlăturat presiunea șabloanelor. Cert este că filmul lui Paul Călinescu venea să nuanțeze realitatea satului românesc. Tabloul sinoptic al tipologiei sătești rămînea în linii mari cel dinainte știut : chiaburii unelteau, mijlocașii șovăiau, țăranii săraci combăteau, activiștii de la raion, sosiți în Gaz, cu șepci pe cap și „noroc" pe buze, lămureau situația cu glasuri calme, sfătoase, pe bază de pilde și exemple „pe viu". Mecanismul funcționa după faimoasele legi ale tipicului, numai că discursul filmului capătă o notă mai proaspătă, mai convingătoare, prin simplul fapt de a muta accentul pe un ins anume, adică pe un Ilie Barbu din Udupu, cel cu o singură cămașă, care traversează satul cu pălăria pe creștet, dar cu tălpile goale.

Sporul de autenticitate e vizibil. Pe cît îi stă în putință regizorul, nevindecat documentarist, fuge din studio, preferînd să filmeze în cinci sate diferite, iar cînd nu mai are încotro și e constrîns să intre pe platou, casele reconstituite au, în sfîrșit, un tavan (se accentuează senzația de mic spațiu închis, detaliu nu știu dacă întru-totul inedit, în orice caz foarte rar). Satul este mult mai „adevărat", și pentru că localurile, clădirile au fost alese „la fața locului" : casa de chirpici, cu temelia prispei lipită cu lut și bălțată cu rotocoale albe de var ; cîrciuma cu șirurile de covrigi și cinzecile cu „țuicomicină" ; interioarele chiaburești în mare lux mare, lux rural firește, lux „de epocă", adică pat de fier, prești de cîrpe, tablouri cu ciobănei, desenați pe etamină, bibelouri de la moși, mașină de cusut, nevasta în capot de mătase (și ea face parte din recuzită), aparatul de radio, pe care Ilie Barbu îl străpunge cu o privire de vrăjmășie și cu alta de jind.

Marele atu al verosimilului stă în primul rînd în distribuție. Ideile neorealismului pluteau în aer și acel care făcuse neo-realism avant la lettre n-are nevoie de prea multă imaginație ca să-și aleagă dintre sătenisăteni figurația și chiar cîțiva actori (băiatul, vizitiul,

cumetrele din fața sfatului popular). Regizorul nu vrea „compoziții". Vrea chipuri „de-acolo", vrea obraz de țăran modelat de vînt nu de machior, vrea „mutre", vrea „moace". Doi dintre cei mai buni actori de film își vor face debutul aici. Amîndoi sînt aduși de la un teatru de provincie și propulsați spre uimirea generală — și în primul rînd a lor, a interpreților — în fruntea distribuției. Unul e Colea Răutu, obraz cioplit într-o rocă dură, riduri „de expresie", maxilare puternice, forță stîngace, priviri enigmatice, căci „Ilie se preface că crede, dar de crezut nu crede decît ce crede el". Celălalt e un Ernest Maftei foarte puțin asemănător cu cel de azi. Atunci părea pirpiriu, osos, agitat, ursuz, gata mereu să dea în fiert. Chică stufoasă, țepoasă, mereu vîlvoi, uitătură piezișă, tăioasă ca un ferăstrău. Numai ochii sînt la fel : doi tăciuni. Regizorul caută — și găsește — actori pe care e imposibil să nu-i crezi. Ștefan Ciubotărașu joacă duplicitatea cu un amestec de arțag și bonomie, o jovialitate unsă cu toate alifiile, corpolentă, vivace (știe cineva să mai spună ca el : ie-te-te ? !) ; Mircea Albulescu apare și aici pe post de flăcău chipeș, cu inima în palmă. Nucu Păunescu, Neamțu Ottonel, V. Tomazian, inclusiv princiarul Fory Etterle au aerul că toată viața n-au ieșit din sumane, că de cînd sînt au băut doar mahorcă și adio-mamă.

Cîteva secvențe au intrat în antologie. Ele țin de ceremonialul înscrierilor în colectiv. Fac parte din emoția unui om nu atît asuprit, cît jignit. Jignit în simțul onoarei. El nu acceptă ca această onoare să fie mototolită, nici măcar atinsă din greșeală (cum îl împinge unu', cum sare la bătaie). Aici e coarda sensibilă a personajului ! Nu boii chiaburului îl supără pe Ilie Barbu, ci rînjetul bogatului care-i zice : „măi, Ilie, ia du-te, mă, și ia niște tutun". Furia pe Ghioceoaia se aprinde cînd burtosul îl jignește public, cînd îi strigă, tocmai acum, cînd el și-a scris, încet, foarte încet, numele pe foaie, cînd i se pare că, în sfîrșit, e și el cineva : „ce faci, bă, înțepenișii acolo ?". Ilie Barbu speră că odată gospodăria colectivă întemeiată, oamenii nu or să mai fie judecați „după pogoane". Tocmai din cauza asta,

lucrurile — bunurile — ! par a avea în film o însemnătate atît de mare. Cînd se pregătește să meargă la sfat țăranul știe că nu se poate duce oricum. Își scoate cămașa, așteaptă să i-o spele nevasta, așteaptă să se usuce și, numai după ce îmbracă rufa curată, o pornește. „E udă la subțiori ! — Las' că se usucă pe tine". Scena — devenită clasică — a bocancilor se leagă tot de acest complex de inferioritate materială. Intrat în rîndul lumii, Ilie Barbu simte că de aici încolo, fie ce-o fi, nu mai poate umbla desculț. Prețul e piperat („Dai oaia — iei bocancii !"), dar meritã. Paul Călinescu a imaginat o adevărată scenă de tandrețe între omul care a umblat toată viața cu tălpile-n țărînă și încălțările negre, grele, butucănoase, dătătoare de respectabilitate. Proprietarul le privește cu afecțiune și nu-i vine să creadă că, de acum încolo, acești măreți bocanci sînt ai lui. Își vîră picioarele în încălțări încet, își încheie șireturile tacticos. Cînd se ridică și face primii pași, actorul dă sezația că insul care ne privește „din bocanci" ne spune că lumea se vede cu totul și cu totul altfel.

Criticile de după premieră au perlele lor. Regizorul e mustrat pentru „lungimi" („șnuruirea bocancilor" — „nu pierdea nimic prin scurtare" zice un cronicar improvizat). Autorului i se reproșează „copierea mecanică a realității" („ca de pildă scena în care Ilie și Gherghina caută să prindă o găină"). În cei cinci ani care se scurseseră de la premiera cu *Răsună valea*, vocabularul criticilor s-a mai îmbogățit, deși rămîne încă vizibilă preferința pentru verbe ca : a se strecura, a se înhăita, a jecmăni, a huzuri, a pune mîna pe..., a submina, a frămînta ; pentru adjectivele : ticălos, odios, hapsîn, perfid, înrăit, încleștat, obidit ; pentru expresii ca : șarpe veninos, zbir ticălos, jalnica cîrdășie, fiară încolțită, vorbe mieroase, gură-cască. Comentatorii se străduiesc să nu mai confunde tema cu subiectul și subiectul cu productul artistic, vor să combată schematismul, vorbesc de „detalii expresive" și, în anume locuri, reproșează „caracterul retoric" sau „caracterul lozincard". Oameni aflați la începutul unei specializări sau — dimpotrivă — parașutați într-o zonă total necunoscută lor, semnatarii

articolelor (lungi, foarte lungi, azi s-ar putea zice chiar vaste) practică o cronică amănunţită şi bătăioasă, obsedată de „imaginea veridică" şi de „individualizarea personajelor". Comentatorii pot să fie încuiaţi, chiţibuşari, ba chiar deplasaţi, dar nu pot fi învinuiţi că sînt protocolari, diplomaţi, „călduţi". „Muzica maestrului Ion Dumitrescu, pe alocuri melodioasă, nu reuşeşte să se ridice la nivelul cerut de acţiunea dramatică". Actori obscuri şi laureaţi ai Premiului de Stat sînt admonestaţi, laolaltă, pe drept sau pe nedrept, dar întotdeauna fără nici un fel de sfială. Pelicula lansează cîteva replici memorabile : — „Te desfăşuraşi ? — Mă desfăşurai ! — Dar tu nu te desfăşuraşi ?"

Impresia generală este că filmul „constituie, fără îndoială, un succes al cinematografiei noastre, iar lipsurile existente încă trebuie să fie învăţăminte pentru...".

După aproape trei decenii, accentele se pun diferit, dar filmul rămîne exemplar nu prin ce n-are, ci prin ce are. Important, repet, e sporul de autenticitate. Senzaţia de început de desfăşurare pe dimensiuni interioare. Panoramînd în continuare pe fiinţa colectivului, filmul îşi îngăduie să se oprească mai atent şi asupra unor fiinţe anume, încercînd să le radiografieze : — „Te desfăşuraşi ? — Mă desfăşurai !"

În primăvara lui '56, mai precis în mai, pe ecrane apare comedia *Pe răspunderea mea*. Genul fusese abordat cu sfială şi în format redus (cîteva schiţe după Caragiale, *Ilie face sport*, *Ilie în luna de miere*). De fapt, pînă la acest titlu exista o singură tentativă de comedie postbelică de lung metraj : *Directorul nostru* (1955). Filmul iscase o polemică aspră, satira fiind acuzată de „negativism". Nu e aici cazul să insistăm asupra acestui incident semnificativ totuşi pentru epocă. Cert e că discuţiile provocate de această comedie cu accente destul de tăioase au cam înmuiat zelul satiric al viitorilor pretendenţi. Ei au înţeles că mai ales în materie de haz e nevoie de mai multă „prudenţă" şi de o reglare a tirului spre obiective mai modeste. În consecinţă, nu se mai trage în „directorul nostru" birocrat venerabil şi aparent solid instalat în demnitatea sa, ci într-un imberb funcţionăraş

cu o îndeletnicire voit insignifiantă : un desenator de imprimeuri care la un moment dat o ia razna, nu mai ascultă de povaţa colectivului şi bineînţeles o zbîrceşte. Elementele cauterizabile sînt benigne : Rembrandt-ul firicelului de bumbăcel cam are fumuri ; el se repede să facă totul „pe răspunderea mea" cînd în realitate nimic nu e „al meu", totul e „al nostru", inclusiv un imprimeu pe olandină 214. „Vai ce urît e imprimeul ! — se indignează Ioana, harnică şi conştientă ţesătoare, care nu ştie, biata, că autorul urîţeniei e propriul ei iubit — Pentru asta avem noi brigadă de calitate ? se scandalizează tînăra în continuare. — Noi ne străduim să dăm material ca să iasă rebut la imprimerie ? — Ai dreptate — o consolează şeful de secţie, şi el revoltat. Dar ce-i de făcut ?"

Autorii au desigur proaspăt în memorie lecţia luptei împotriva negativismului şi se vede că-şi iau toate precauţiile pentru a nu repeta „greşeala". Pentru fiecare accent negativ se descoperă sau se inventează un contraaccent pozitiv. Cînd pe un trotuar trece o umbră pe trotuarul de vizavi se aprinde un bec. Eroul, Dinu, e un pic cam frivol şi cam farfara. În schimb, eroina, Ioana, e extrem de temeinică şi de ponderată. El nu ţine seama de comisia de avizare şi vrea s-o evite. În schimb ea, cum vede că ceva nu-i în regulă, fără să stea o clipă pe gînduri, exclamă : „am să fac un raport". El e tehnician şi lucrează cu funcţionare linguşitoare, de pildă cu o cuconiţă simandicoasă (Nelly Sterian), fostă directoare de casă de modă, graseiată, fandosită, cu o cochetărie deplasată, cu gesturi de contesă trimisă în exil şi cu un limbaj dubios (iubitule în sus, iubitule în jos). Ea e muncitoare. Tovarăşii săi de muncă sînt mai puţin pitoreşti, dar acei modeşti anonimi îmbrăcaţi în salopete curate au şi francheţe şi simţul datoriei. Primul amorez (Iurie Darie) este excesiv de încrezător în persoana lui. Iată complexul de superioritate ! În schimb amorezul secund (Marcel Anghelescu) este din cale afară de modest. El se ruşinează să-i mărturisească iubitei că e *doar* cofetar şi ca să n-o piardă „se dă mare", adică îi spune că-i... ceasornicar. Iată şi complexul de inferioritate !

Comedia e construită pe această simetrie. De la un cap la altul pîndeşte grija. Grija pentru „medie". Stocul de observaţii satisfăcătoare, bune şi foarte bune, adunat cu stocul de observaţii neplăcute, împărţit la doi trebuie să dea un coeficient „luminos". Credinţa dominantă e că numai într-o stare de echilibru se poate obţine aşa-numitul umor sănătos. Nimeni nu precizează în ce constă acea sănătate. Se subînţelege că umorul sănătos produce o veselie lubrifiată şi fără zgrunţuri, cu pistrui, dar nu cu pete. Ea face semne cu degetul arătător, dar în fundul sufletului e convinsă că „o să fie bine dacă nu punem înainte răul". Teoria conflictului între bine şi foarte bine e în floare.

Pe răspunderea mea apare, deci, într-un moment de vigilenţă sporită faţă de rîsul care — după cum zice un cronicar — „este o treabă grea"... „...Este grea — precizează el — mai ales fiindcă datorită variatelor genuri ale comediei şi multiplelor mijloace prin care poate fi stîrnit rîsul, autorii comediilor pot lesne aluneca fie spre o satiră negativistă, care ignoră noul, fie spre şarjă, grotesc sau comic de situaţii".

Iată deci temperatura zilei. Atenţie, mare atenţie la „satira negativistă". Şarja e o deviere. Grotescul e inacceptabil. Ca şi comicul de situaţie considerat, fără îndoială, tot o deviere. Dar o deviere în direcţie inversă. În direcţia gratuităţii. Cronicarii timpului semnalează adesea „scene gratuite". Sîntem într-un moment în care cinematografia e puternic marcată de faimoasa puşcă a lui Cehov. Dacă apare pe perete în actul întîi, toată lumea ştie că în ultimul act cu această puşcă se va trage. Tot ce nu are legătură nemijlocită cu intriga, adică orice element de atmosferă, e considerat o inutilă „lungire". Copiii din parcul în care se plimbă îndrăgostiţii apar ca elemente gratuite deşi ei dau cadrului un aer de puritate, iar o fetiţă, îmi pare, are o replică delicioasă. Ea îşi pîrăşte prietenul că spune vorbe urîte : „A zis streptomicină !"

Din fericire umor de situaţie există în film şi el alcătuieşte cel mai suculent calup al comediei. Întors printre rudele din orăşelul natal, eroul nostru trăieşte o adevărată halucinaţie : toate neamurile feminine, de la septuagenare la preşcolare, sînt îmbrăcate în modelul fistichiu proiectat de el. Chiar şi dricul urbei este drapat în imprimeul incriminat. Făptaşul e oripilat, iar sala încîntată.

La licitaţia circumspecţiei apar şi voci care plusează cu aplomb. Multele precauţii luate de scenarişti par totuşi insuficiente, de vreme ce scenariştii sînt criticaţi cu severitate * că „au recurs uneori la fapte neverosimile, inexistente în realitatea cotidiană". Criticul respectiv se întreabă, de pildă, şi nu fără o anume indignare, cum a fost cu putinţă ca modelul-rebut să fi fost dat în lucru „pe răspunderea mea". „Unde este conducerea fabricii ?" El, criticul, e stupefiat de gestul filatoarei de a se adresa „nu conducerii ţesătoriei unde se imprimă acest model", ci direct, prin intermediul telefonului şi apoi personal la birou, însuşi „autorului modelului". Şi acest comportament pare „neverosimil". Un asemenea procedeu (în paranteză zis procedeul inspiră un delicios *qui pro quo*, căci îndrăgostiţii se ceartă fără să ştie că el e el şi ea e ea şi pe cît sînt de încrîncenaţi ca inamici telefonici, pe atît sînt de exaltaţi cînd se întîlnesc. „Sînt oameni pe lumea asta care se înţeleg mai bine ca noi ?" se întreabă ei după o strașnică păruială la telefon), un asemenea procedeu, zic, e considerat o încălcare a realismului. Trufaşul desenator şi combativa textilistă sînt — după părerea comentatorului — exponenţi ai unui „spirit anarhic de muncă". Cronicarul se cruceşte literalmente cînd vede ce face Ioana (aşa se numeşte fata ; eroii nu suportă diminutivele ; în '56 pe muncitoarele fruntaşe nu puteau să le cheme Nuţica). Ioana adună pur şi simplu toate rochiile respinse de controlul tehnic de calitate şi — ca să facă o farsă — le trimite plocon rubedeniilor din provincie. E verosimil asemenea gest ? se întreabă retoric cronicarul.

Disputa este interesantă pentru că, peste ani, arată un portret al comediei româneşti la vîrsta ei cea mai fragedă. Ce se vede în portret ? Se vede că teama ei

* *Steagul roşu* — 12 mai 1956.

cea mai mare e mai sus-pomenitul negativism. Că dorința ei cea mai vie e „să păstreze măsura", criteriul ei fundamental (și unicul) : verosimilul. Refrenul preferat : „rîsul e o armă împotriva a ceea ce împiedică noul să se dezvolte".

O armă (pușca lui Cehov o reamintește mereu) trebuie să tragă. De teamă să nu tragă prea departe revolverului i se iau gloanțele și i se pun capse. În așteptarea unor inamici cît de cît consistenți comediografii trag în manechine, în himere, respectiv în fumurile juvenile ale unui băiat, care, într-o pană de inspirație, a greșit, ce ? — un model de rochiță de vară. Acțiunea, repet, se petrece în 1956. Să recunoaștem că „obsedantul deceniu" a avut umor, involuntar dar mult, alegînd astfel de țapi ispășitori. Uite ce împiedica „noul să se dezvolte !"

Partea „satirică" a comediei rămîne o plăsmuire. Pentru autori un pretext. Pentru epocă un alibi.

Comedia trăiește însă prin lirismul anunțat chiar din generic (o ramă cu două păsărele cioc în cioc), prin muzică, mai precis prin valsul boston care-o scaldă de la un cap la altul („Te iubesc, te iubesc, te iubesc" de Gherase Dendrino), prin love-story. Dar mai ales prin actori, toți bine aleși : Mircea Albulescu apare aici pe post de milițian scos din cutie, politicos ca un lord la ora ceaiului, Marcel Anghelescu nu ne arată încă marea lui specialitate : bonomia șireată. Aici e un om de treabă care se autotimorează fiindcă are o muscă pe căciulă, dar musca pentru el ia proporțiile unui elefant, de aceea actorul se comportă ca un ins strivit de frică și hăituit de panică. Natașa Alexandra și Vasile Tomazian fac o figurație picantă. Atenția e, bineînțeles, captată în primul rînd de protagoniști. Ei au farmec și sînt înduioșător de proaspeți. Această prospețime candidă dă chiar și stîngăciilor lor o anume putere de seducție. Rîzînd „ca un actor de cinema" și vîslind pe lac ca un amorez lamartinian, tînărul Iurie Darie se înrudește vizibil cu un actor care zdrobise inimile spectatorilor și, mai ales, ale spectatoarelor : Gérard Philipe. Deocamdată se vede bine, n-avem în față chiar pe Fanfan la Tulipe (care

rupsese inima tîrgului în 1954) dar aveam de-a face cu un anume proces care depășește raza filmului propriu-zis. Să mă explic :

Într-un peisaj dominat de culoarea verzulie a lodenurilor și a șepcilor cenușii, emblema vigilenței, ferchesul Darie apare elegant, zvelt, cu părul cîrlionți, cu bucla pe frunte, cu haina ultimul răcnet, adică fără revere — cu veste cadrilate. Simpla sa apariție e neobișnuită. El pare inversul ținutei „pe puncte", punctele fiind desființate, de mai multă vreme, în mod comercial, dar nu și psihologic.

În film (ca și la teatru) mulți dintre colegii săi se mai străduiesc să întruchipeze statui de granit, eroi în tunică, tribuni cu glas de stentor. Iurie Darie pare inversul patetismului și al grandilocvenței. În glasul său nu răsună goarne, gesturile sale sînt pline de naturalețe. Omul e firesc — mai mult — nonșalant.

Anii sînt încruntați. Actorul întruchipează parcă inversul încruntării, inversul încrîncenării. Lipsa lui de crispare, nevoia lui e a zîmbi mereu — chiar și atunci cînd n-ar prea fi cazul — cuceresc chiar înainte de a convinge. Filiform, un pic dandy, cu mărul lui Adam suind și coborînd deasupra gulerului înalt (se poartă gulere à la Beligan) actorul aduce sclipici, aduce glamour într-un cadru refractar sclipiciului, suspicios în fața ideii de glamour. Succesul său pare un succes *de contrast*. Figura sa place ca o figură de opoziție. Interpretul nu apare pentru prima oară în film acum, dar acest film face din el vedeta masculină a unor ani foarte sobri. În curînd îl vom revedea în *Alo ? Ați greșit numărul*, în *S-a furat o bombă*, în *Dragoste la zero grade*. Deocamdată figura protagonistului este întruchiparea unei promisiuni. E presimțirea relaxării.

Ileana Iordache se dovedește și ea o alegere inspirată. Ochioasă, sprîncenată, cu buze gen Viviane Romance, actrița aduce pe ecran o frumusețe frapantă care se decupează îndrăzneț pe fundalul unor fizionomii feminine cu linii regulate, armonioase, dar aproape întotdeauna fără *éclat*. Actrița n-are încă suficientă experiență, dar are, cum zic, un *éclat* care compensează.

Îndrăgostiții se fotografiază la volanul unui automobil de carton. „Pe ploaie, pe ninsoare / pe orice timp din an / Aduceți-vă aminte de maistru Cristian" spune afișul plasat de Giulio Tincu în atelierul fotografic cu poze de prunci pe burtă și cu clopoțel la ușă. Îndemn onorat. Ne aducem aminte fiindcă maestrul Cristian a fost interpretat de un artist de o foarte fină bonomie : Ion Talianu. Îndrăgostiții dansează ochi în ochi, într-un restaurant „de lux", cu un dizeur cu freză, cravată cu buline și voce de catifea. Secvența coregrafică pare azi excesiv de lungă, iar cîntecul pare și el prea mult întins. La fel se întîmplă și cu parada modei, momentul de apoteoză al filmului. Ea, parada, trebuie să pună capăt disensiunilor și *mal-entendu*-ului. După valuri și valuri de costume sărbătorești, rochii de organza, falduri de satin, pălării cu boruri largi purtate de fete sosite, prin intermediul supraimpresiunii, de pe un alt tărîm, în final va apare ea, Ioana, Ioana Cosînzeana, coborînd treptele unei scări, ca în timpurile de aur ale Metro-Goldwyn-Mayer-ului. Fosforescența unui model de inspirație folclorică va face să pălească tot ceea ce pînă acum ne luase ochii „— Dinule ! — Ioana ! Ce frumoasă ești și țesătura asta parcă-i un vis. Unde-ai găsit-o ? — Eu am țesut-o !"

Peste ani un asemenea final pare un cocktail de țuică bătrînă și cherry brandy. Cine cunoaște istoria filmului nostru nu numai din documentele publice, ci și din folclor, știe că această secvență a suscitat patimi care ne apar azi ridicole — dar pe vremea aceea ele erau contondente. E bine de reținut că ne aflăm într-o vîrstă a cinematografiei în care a arăta sau a nu arăta o pereche de pantaloni „pêcheur" era obiectul de dezbatere al unei comisii alcătuite ad-hoc și că acești pantaloni, pentru simplul motiv că erau ceva mai strîmți și ceva mai scurți decît cei stas, deveneau corp delict. Un manechin cu pantaloni pescărești era semnul unor infiltrații cosmopolite.

La prima vedere comedia nu depășește condiția filmului de iubire, pe teme de producție. La o privire mai atentă pe creasta acestui film, în afara conflictului, ba

chiar în afara mizei decise de proprii lui autori, apărea ceva greu de numit, care ne întoarce la acel *éclat* mai sus citat. El, *éclat*-ul, nu aparține numai interpreților. Regizorul pare a ponta în mod special pe ideea unei anume străluciri hollywoodiene, dacă vreți, artificială, poate, uneori. Aceste artificii lucitoare se opuneau unor artificii terne. Nu e cazul să ne întrebăm care din cele două categorii e preferabilă celeilalte. Ar fi o întrebare greșită. Dar nu cred că e cîtuși de puțin greșit să constatăm că acest exces de cînt, de dans, de haine frumoase trăgeau filmul nostru, desigur nu în direcția realismului, dar în direcția unor aspirații normale. Cu intenție sau fără intenție filmul deranja tabu-urile unei atmosfere care avea aerul că transformă mohoreala în virtute. Pe răspunderea sa, Paul Călinescu își permitea să anunțe că voioșia nu-i un viciu. La acea oră cinematografică, această banalitate părea o ipoteză destul de cutezătoare.

În următorii cinci-șase ani, regizorul pare acaparat de proiecte nu prea norocoase. La drept vorbind nu e vorba doar de neșansă. Foamea de cadre din primii ani postbelici începuse să se domolească. Alături de vechii specialiști apar o serie de nume noi, unele venite din teatru, altele întoarse de la școli din Uniunea Sovietică. În sfîrșit, Institutul nostru de cinematografie își scosese primele promoții, iar absolvenții lui deveneau autori. Filmul autohton începe deci să nu mai fie o realitate simbolică. Surpriza s-a volatilizat. Euforia proprie oricărui început de drum se resorbise. Numărul criticilor improvizați diminuează. Apar condeie mai puțin exaltate și mai dispuse să se aplece asupra specificului unei producții în creștere. O creștere smucită : în 1956 — se fac 3 filme, în '57 de trei ori mai mult, adică nouă ; în '59 se mențin la patru ; în '60 saltă la șapte ; în '61 se fac 8 filme. Rîndurile pretendenților la titlul de cineast se îngroașă. Nimeni nu pronunță cuvîntul concurență. Numită sau nenumită se conturează realitatea unei anume învălmășeli la porțile arenei sau în perimetrul ei. O parte din noii veniți sînt expeditivi, grăbiți, au simț practic, pricep repede de ce anume e nevoie și sînt gata

să treacă la confecție pe bandă rulantă (peste ani se poate observa nu fără un anume amuzament că cei mai gălăgioși autori ai etapei și-au salutat din mers idealurile proclamate atunci cu bătăi în piept și fraze zdrăngănitoare). În valul noilor afirmații încep să se contureze și promisiuni și certitudini. Cîteva din titlurile acestui răstimp propun, dacă nu „cotituri", cel puțin și alte etaloane. Echilibrul modestiei artistice este tulburat de filme ca *Moara cu noroc* de Victor Iliu (1957), *Erupția* (1957) de Liviu Ciulei. Încep să apară probleme inedite. Cu timiditate începe totuși să se vorbească despre stil, despre personalitate. *O mică întîmplare* de Gheorghe Turcu (1959) reia discuția despre negativism, iar *Viața nu iartă* de Iulian Mihu și Manole Marcus (1959), acuzat de formalism, devine, în fapt, obiectul unui proces de conștiință, căci începe să se formeze o conștiință estetică din ce în ce mai aproape de particularitățile cinematografice.

Cam acesta e contextul în care apare cel de al patrulea lung metraj al lui Paul Călinescu, *Porto-Franco* (premiera în decembrie 1961). Vechii specialiști își făcuseră cu cinste datoria, asiguraseră „perioada de tranziție". Acum, cînd cadre proaspete își făceau apariția pe ring, foștii campioni puteau să treacă în rezervă. În orice caz tăvălugul vieții îi împingea din ce în ce mai departe de epicentru. *Porto-Franco* nu mai atacă un subiect „fierbinte" ca *Răsună valea* sau *Desfășurarea,* nici un gen inflamabil ca *Pe răspunderea mea.* Acțiunea se mută în trecut, la începutul secolului, iar personajele sînt extrase dintr-o carte de succes, *Europolis* de Jean Bart. E vorba deci de o ecranizare. George Călinescu numise sursa inspiratoare „un simpatic roman de medii maritime", dar Mihnea Gheorghiu, retopind substanța epică, reconvertind-o în scenariu, a vrut să redimensioneze conflictul care nu se putea mulțumi să fie doar „simpatic". Accentele se mută din zona sentimentală în sfera socială și o serie de detalii, mai mult sau mai puțin importante, sînt modificate pentru a da scenelor din viața unui port o altă statură. „Orașul ăsta — spune în final medicul filosof — trebuie curățat odată. Dar cine o să

aibă puterea s-o facă ? — Eu — răspunde un puști zdrențăros aflat și el pe chei. Eu cînd voi fi amiral".

Metamorfozele romanului sînt minuțios discutate de cronicari, care primesc filmul cu o satisfacție calmă. E clar. *Porto-Franco* nu marchează cea mai înaltă cotă din filmografia regizorului, dar tot atît de clar e că el e produsul unui profesionist stăpîn pe secretele meseriei sale. Mai presus de orice regizorul vrea să închege o atmosferă, atmosfera unui tîrg, cosmopolit, ce-i drept („o mizerabilă miniatură a unei Europe mizerabile"), o urbe în care totul tînjește, totul speră să iasă de sub torpoare, să dea lovitura și să iasă de sub escorta propriului destin. Stamate vrea să aibă bani mulți ca să-și țină nevasta „ca pe-o regină". Nevasta vrea să fugă cu un ofițer spărgător de inimi. Toți vor să devină bogați pe punga americanului, a lui Nick, care după douăzeci de ani se întoarce din țara tuturor posibilităților cu buzunarele goale și cu o fiică supranumită „Sirena neagră".

Cineastul nu se lasă acaparat de exotism, dar mizează întemeiat pe o anume culoare locală. Starea de torpoare se acumulează din detalii : un cîine cu limba scoasă, răpus de căldură, două făpturi sforăind la umbra stivelor de lemne, patronul cafenelei adormit cu capul pe masă și cu ziarul deasupra creștetului, un pantof de damă făcînd geamul țăndări și sărind prin fereastră pe o stradă care se coace. Aparatul lui Ion Cosma se mișcă lenevos de-a lungul cheiului pustiu. E o încetineală care transmite un gust sălciu și o stare de plictis.

Stenahoria roade pe dinăuntru totul, chiar și locantele de plăcere unde „debutează Rose Pampon de la Paris". Aici se dansează french-can-can, se bea șampanie, se pun la cale afaceri, se sustrag cu artă portmoneuri. Cella Dima, nimfă blondă, dansează pe masă arătîndu-și botinele și dantelele, iar Virginica Popescu, monoclată, supraveghează severă dezordinea trăgînd dintr-un uriaș țigaret. În final fauna locantei se schimbă. În locul dansatoarei de la Paris care-și fîlfîise jupoanele apare o dansatoare de pe Broadway îmbrăcată băiețește care bate step. Schimbarea se face atît de simetric toc-

mai pentru ca să transmită acuzația de încremenire, de fierbere în aceeași zeamă, de sufocare. Efect scontat, efect adjudecat.

Regizorul se înșală asupra tinerei speranțe lansate de el. Evantia din film nu este cea din roman. În carte personajul urmează un exagerat de lung periplu lacrimogen, devine „stea de cabaret", protejata lui „Jak tapeurul", nu ezită să se îmbolnăvească de tuberculoză, boală încă romantică, și să moară, dar nu înainte de a da naștere unui copil. Pe ecran, Evantia e scutită de asemenea avataruri. Ea e pusă să aleagă între dragostea „curată" a unui ofițer șters și declarațiile languroase ale unui Don Juan experimentat. Ea rămîne neîntinată pentru că rămîne „o fiică a naturii", care vorbește cu marea așa cum se vorbește cu o prietenă. Interpreta are tinerețea cerută de rol, are formele sculpturale aferente, dar n-are combustia necesară. Se-ntîmplă, chiar și unui regizor cu mare fler în alcătuirea distribuției, fler reconfirmat (cu excepția de mai sus). Și de această dată Ștefan Ciubotărașu face aici unul din cele mai frumoase roluri ale unei cariere strălucite. El e un avar sentimental și gîngav, un amorez împleticit, un Tristan puhav gesticulînd stîngaci cu mîinile ca două lopeți. Simona Bondoc interpretează și ea cel mai generos personaj al filmografiei sale. Tolănită între perne, făcîndu-și vînt cu evantaiul, sticlindu-și cerceii lungi și bustul de alabastru, actrița mocnește o patimă înveninată și exală un parfum greu. Bovarismul oriental ! Geo Barton dă înfrîngerii sale o alură nobilă. Asortat la mustăcioară și la epoleți, surîsul fercheș al lui Ion Dichiseanu se află aici cum nu se poate mai la locul lui. La fel de bine plasată aiureala lui Mihai Fotino în rolul unui Figaro americanizat pentru că, așa cum zice un figurant, „America țară giugiuc estem".

E interesant că filmul nu a trezit numai „rezerve" explicabile, ci și pretenții semnificative. Regizorului i se impută lipsa de documentare pentru că folosește vase prea pipernicite, iar nu somptuoase vapoare de 3 500 tone, așa cum circulau pe vremuri între Sulina și Marsilia. Comisia Europeană redusă pe ecran, ce-i drept, la

„un simplu reprezentant", e și ea obiect de reproș. „E de necrezut că în film nu ni se arată nimic din această luxoasă și atotputernică comisie... lefurile regești de mii de franci aur pe lună primite de funcționarii Comisiei, toate acestea puteau fi ecranizate". Criticul întreabă : de ce nu s-a filmat și din avion ? „Am fi avut un peisaj asemeni aceluia de care vorbea Cocteau cînd zbura deasupra deltei Nilului și vedea delta, marea, piramidele, templele... etc.". Greu de crezut că între sihăstria din *Răsună valea,* între aceea austeritate schimnică pînă la această viziune de nabab nu se scursese decît un singur deceniu. Cinematografia începuse însă să se dedulcească. Nu-i vorba de opulență, ci de un anume gust de viață care începea să se dezvolte într-o societate pentru care prosperitatea devenise o problemă de prim ordin. Deși sistemul capitalist — toată lumea știa atunci prea bine — se afla „în fața prăpastiei", mai existau ideologi care susțineau că trebuie „să-l ajungem din urmă și să-l întrecem".

Fără focuri bengale, fără salturi acrobatice, cinematografia noastră intra totuși într-o atmosferă de așa-numită destindere. Producția se stabilizase cam în jurul a zece filme anual. Cifra nu era prea mare, dar va da totuși posibilitatea unei anume înfloriri multilaterale (și filme istorice și vodeviluri neorealiste ; și frescă și policier-uri și comedii fantastice și filme de „realism psihologic"). „Viața personală" nu mai e un adaos pentru umanizarea conflictului. Dimpotrivă. „Se poartă dragostea romantică" *(La vîrsta dragostei, Dragoste la zero grade, Dragoste lungă de-o seară, Poveste sentimentală, Vară romantică).* Cresc și ambițiile, cresc și proporțiile. Apar filme „de mare respirație", filmele „în două serii" (*Lupeni* — 1963; *Tudor* — 1963 ; *Străinul* — 1964).

Titanic vals, ultimul lung metraj al lui Paul Călinescu (cine putea să prezică atunci că ar fi fost ultimul ?), vine pe lume în ianuarie '65 între cer înseninat și un pămînt din ce în ce mai plin de speranțe. Azi, după aproape două decenii, nu-i nici o îndoială că este cel mai bun film al regizorului și una dintre cele mai savuroase comedii cinematografice românești. Caut peste

ani să înțeleg temperatura mai degrabă răcoroasă a criticilor acelui an („filmul e inegal", „filmul izbutește să rămînă agreabil"), dar explicațiile îmi apar mereu nesatisfăcătoare. Sigur că natura nemaleabilă a omului a adus cineastului multe neplăceri și l-a împins la coliziuni, iar coliziunile au provocat o anume antipatie din oficiu. Nu a fost însă și nici nu va fi singurul caz de alergie între un anume critic și un anume autor. Acolo unde funcționează afinitățile elective funcționează și respingerile elective. E probabil că un rol să fi jucat și indisponibilitatea din acel moment a criticii față de „subiectele vetuste", față de aerul „demodat" al acestei pelicule pe care regizorul refuzase s-o tragă „în culori". Autorul țintea să reconstituie „o lume învechită" cu un material voit învechit, iar interesul pentru subiectele și atmosfere retro avea să apară abia peste cîțiva ani. Cronicarii vremii recunosc utilitatea „adaptării cinematografice", dar atrag atenția că nici în această direcție nu se poate face nimic „fără exercițiu fervent și novator pe temele actualității". Poate că relativa distanțare a criticii se poate explica și prin faptul că atenția cronicarilor era captată la acea oră de numele noi intrate în circuit. Poate...

Ceea ce e sigur, e că reîntîlnirea peste ani cu această comedie produce și o surpriză și un complex de confuză vinovăție. *De ce mi-a plăcut și mai mult Titanic vals după 17 ani ?* se întreabă Mirel Ilieșiu *. Cunoscutul autor de documentare încearcă și el să dezlege misterul unei stări de spirit. El pune la cale o veritabilă anchetă teoretică și demonstrează cu o căldură pe care cineastul o merită din plin, dar de care nu prea a avut parte — că nu e vorba de „o adaptare cinematografică". Autorii filmului (Tudor Mușatescu — scenarist și Paul Călinescu — coscenarist și regizor) n-au transcris, n-au prelucrat, n-au transformat, ci *au scris, au lucrat, au format un film*, care nu e ceva analog (asemănător, la fel) cu un spectacol de teatru. Am stabilit, deci, un lucru foarte

* *Cinema* — Magazin estival 1981.

important pentru desfășurarea anchetei : Titanic vals e un film. Să mergem mai departe și să încercăm să descoperim „de ce e un film bun ?"

Filmul e bun în primul rînd pentru că pornește de la o poveste ingenioasă care făcuse, sub același titlu, o strălucită carieră teatrală : un biet conțopist, unul cu „leafă mică și familie mare", un nea Spirache, se trezește peste noapte moștenitorul unei averi fabuloase, un om cumsecade pus să suporte șocul milioanelor. Materialul piesei, cum bine zice Mirel Ilieșiu, este în întregime retopit, regîndit, restructurat de mintea unui cineast experimentat, care știe să vizualizeze ideea, și de verva unui dramaturg excelent constructor și dialoghist scînteietor. Totul e tratat în registrul unui comic îmbibat cînd în duioșie, cînd în compasiune. Autorii denunță, e adevărat, dar nu ard cu fierul roșu, nu spumegă de mînie. Totul e ridicol în această urbe. Bulevardul se numește *Pardon*, grădina publică — *Mersi*, restaurantul *Mai la ziuă*, magazinul de galanterie : *La englezul român*. Dezvelirea statuii se comite pompos, în prezența unor cucoane opulente, îmbrăcate ostentativ în costume naționale sau de Cruce Roșie. Opera de artă, respectiv fîntîna arteziană, reprezintă amorași care fac pipi (excelente decorurile lui Ștefan Norris și costumele semnate de Nelly Merola). Puștiul proaspătului îmbogățit, alt dom' Goe, dă iama în gîște cu bicicleta, iar cealaltă progenitură, Traian, traversează un corso patriarhal ca un mini-imperator călare ; domnișoara „de măritat" claxonează „în draci" la volanul unei limuzine plină ochi cu admiratori împintenați. Pompele funebre *(La împărăția cerurilor)* furnizează dricuri și cai mascați pentru farsele ofițerilor din garnizoană. Ridicolul e cu atît mai ridicol cu cît prezentarea lui se face fără ferocitate, ba chiar cu o anume milă față de această lume prea mică pentru a provoca indignare. Ofițerul poltron întors, în sfîrșit, la îndatoririle sale paterne e înmărmurit în fața bebelușului care nu se mai scoală („o fi stat tîrziu azi-noapte ?") iar cînd sugarul se trezește, cînd începe să plîngă, că să-l potolească îi cîntă ca la popotă : Pe ulița Armenească.

Propus împotriva voinței lui candidat în alegeri, Spirache — Birlic rupe „pe șest" propriile sale afișe electorale, iar cînd vorbește alegătorilor, deplina lui sinceritate („vă rog să nu mă votați !") pare o genială lovitură de politician versat.

Peste ani, distribuția ne apare o garnitură regească. Grigore Vasiliu-Birlic are tot timpul aerul unui om cumsecade, tip „ce-i în gușă și-n căpușă", dar această franchețe, constați întru tîrziu, e doar o aparență, căci rolul e construit pe o dedublare secretă și foarte savant susținută. Cheia personajului pare a sta în acest schimb de replici : „— E moale ! — Ce elasticul nu-i moale ?" În jurul protagonistului se rotesc pe post de sateliți un lung șir de actori cu un farmec, într-adevăr, irezistibil. Ei au fost aleși cu flerul de care regizorul a dat dovadă de la primul său film de ficțiune, dar acum surprind nu numai exactitatea cu care au fost distribuiți, ci și siguranța cu care au fost orchestrați.

Niciodată Paul Călinescu nu ne-a părut mai în formă ca în această comedie în care semnificațiile nu flutură niciodată în afara operei, desprinse de trupul ei, acțiunea se află mereu în ebuliție, inventivitatea pare mai proaspătă ca niciodată. Regizorul este acum la zenit.

Nu-i vina lui, desigur, dacă împotriva tuturor pronosticurilor, și a logicii individuale (care nu corespunde decît uneori cu cea colectivă), o carieră se întrerupe brusc în punctul ei cel mai fertil. Istoria cinematografiei cunoaște multe asemenea cazuri. Din acest punct de vedere nici Orson Welles n-a fost mai norocos. Și totuși această celebră tovărășie nu mă poate consola.

...Iată de ce criticul nu poate vorbi despre Paul Călinescu fără o anume senzație de „conștiință încărcată".

...Iată de ce, în clipa în care Paul Călinescu m-a întrebat dacă aș vrea să scriu o prefață la cartea sa de amintiri, am răspuns prompt : bineînțeles !

...Iată de ce începînd să scriu cele 2—3 file care urmăreau să salute o carte de memorialistică, mă trezesc că, în loc să compun o ciripitoare felicitare, mă afund în Arhiva de la Jilava, înnebunesc personalul de serviciu,

răscolesc depozitele, organizez vizionări pe viforniță, cînd, dincolo de linia de centură, se întrerupe curentul, tai piroane în sala Arhivei, deranjez bibliotecile, îmi ies din minți căutînd în colecțiile mereu descompletate ale ziarelor de acum 40, de acum 30, de acum 20 de ani...

...Iată cum se transformă o prefață protocolară într-o postfață omagială.

ECATERINA OPROIU

Filmografie

1932. EXPOZIȚIA INDUSTRIALĂ. Film de autor : Paul Călinescu. Scurt metraj pe format redus.

1933. BUCUREȘTI, ORAȘUL GRĂDINILOR. Film de autor. Paul Călinescu. Scurt metraj pe format redus.

1934. VIAȚA STUDENȚILOR DE LA OFICIUL NAȚIONAL DE EDUCAȚIE FIZICĂ (O.N.E.F.). Film de autor : Paul Călinescu. Scurt metraj pe format redus.

EFORIE-PLAJĂ. Film de autor : Paul Călinescu. Scurt metraj pe format redus.

1936. ROMÂNIA. Coproducție O.N.T. Tobis Melo-Film, Berlin. Scenariul și regia Paul Călinescu. Echipa germană Kurt Wese, Hans Klut. Documentar turistic. Premiul I la Expoziția Industrială de la Paris.

BUCUREȘTI ORAȘUL CONTRASTELOR. Coproducție O.N.T. Tobis Melo-Film, Berlin. Scenariul și regia : Paul Călinescu. Echipa germană : Kurt Wese, Hans Klut. Documentar turistic.

GENERAȚIA DE MÎINE. Coproducție O.N.T. Tobis Melo-Film, Berlin. Scenariul și regia : Paul Călinescu. Echipa germană : Kurt Wese, Hans Klut. Scurt metraj.

1937. Ia ființă, din inițiativa și sub conducerea lui Paul Călinescu, Jurnalul de actualități O.N.T. și rubrica de folclor ROMÂNI CUNOAȘTEȚI-VĂ ȚARA.

1937—1942 (Producție O.N.T.). JURNALUL DE ACTUALITĂȚI O.N.T. Redactor șef, regizor, monteur : Paul Călinescu. Imaginea : Amédée Morrin, Paul Călinescu, Wilfried Ott, Alexandru Simionov. Sunetul : Adolph Fontanel, asistent Victor Cantuniari. Asistenți montaj : Anton Belici, Lucreția Drocan, Lia Neicov, Simona Drăghici, Traian Radu. Muzica și aranjamente muzicale : Paul Constantinescu.
Se realizează : 135 Jurnale de actualități și Ediții Speciale.

1938. ȚARA MOȚILOR. Regia și montajul : Paul Călinescu. Imaginea : Amédée Morrin, Paul Călinescu, asistent Wilfried Ott. Comentariul : Mihail Sadoveanu. Muzica : Paul Constantinescu. Sunetul : Adolph Fontanel, asistent Victor Cantuniari. Scurt metraj, documentar. Producția O.N.C. (Subsecretariatul de Stat al Propagandei). Premiul filmului documentar al Festivalului Internațional de Artă Cinematografică — Bienala de la Veneția 1939.

1940. UZINELE MALAXA (România Industrială). Scenariul : H. Acterian. Regia și montajul : Paul Călinescu. Imaginea Iosif Bertok. Muzica : Paul Constantinescu. Sunetul : Adolph Fontanel, asistent Victor Cantuniari. Asistenți montaj : Simona Drăghici, Anton Belici, Lucreția Drocan. Film documentar. Producția O.N.C.

CUM SE FACE UN REPORTAJ CINEMATOGRAFIC. Scenariul, regia și montajul : Paul Călinescu. Imaginea: Amédée Morrin, Paul Călinescu, Ștefan Dominikovski. Scurt-metraj. Producția O.N.C.

CUM SE FACE UN RADIO-REPORTAJ. Scenariul, regia și montajul : Paul Călinescu. Imaginea : Iosif Bertok. Scurt-metraj. Producție O.N.C.

1941. MÎNDRA NOASTRĂ ȚARĂ. Scenariul, regia și montajul : Paul Călinescu. Imaginea : Constantin Pantu, Ovidiu Gologan, Ion Cosma, Wilfried Ott, N. Simionov, Eftimie Vasilescu, Cornel Dumitrescu. Asistent montaj : Lucreția Drocan. Muzica : Paul Constantinescu. Sunetul : Victor Cantuniari, asistent Gheorghe Mărăi. Scurt metraj. Producție O.N.C.

1942. MUNȚII FĂGĂRAȘ. Scenariul și regia : Paul Călinescu. Imaginea : Ștefan Dominikovski, Wilfried Ott, as. Gh.

Rădan, Ilie Cornea, Const. Dembinski, C. Mihuț. Montaj : Lucreția Drocan. Documentar turistic. Producție O.N.C.

1944. DOBROGEA. Scenariul, regia și montajul : Paul Călinescu. Imaginea : A. Morrin, W. Ott, Alex. Simionov. Aranjament muzical : Paul Constantinescu. Sunetul : Gh. Mărăi. Comentariul : Radu Boureanu. Film documentar. Producție O.N.C.

SCHI DE PRIMĂVARĂ. Scenariul, regia și montajul : Paul Călinescu. Asist. montaj : Aurelia Pleșa. Imaginea : St. Dominikovski, W. Ott, Paul Călinescu. Asistenți : C. Dembinski, Gh. Rădan. Sunetul : Gheorghe Mărăi, as. Constantin Popescu. Comentariul : Mihai Șerban. Documentar turistic. Producție O.N.C.

ATENȚIE, FRAGIL ! Scenariul : Paul Călinescu și F. Corlățeanu. Regia și montajul : Paul Călinescu. Imaginea : W. Ott, as. Ilie Cornea. Aranjament muzical : Paul Constantinescu. Sunetul : Gh. Mărăi, as. C. Popescu. Film documentar. Producție O.N.C.

1945. ÎMPRUMUTUL DE AUR. Scenariul, regia și montajul : Paul Călinescu, as. montaj : Lucia Anton. Imaginea : A. Morrin, Vasile Gociu, W. Ott, as. Ilie Cornea. Comentariul : Vladimir Crîngu, Mihai Șerban. Scurt metraj. Producție O.N.C.

ROMÂNIA 1945. Scenariul, regia și montajul : Paul Călinescu. Asistent regie : Ion Bostan. Imaginea : W. Ott, Ion Cosma. Asistenți : Ilie Cornea, Nicolae Marinescu. Scurt metraj. Producție O.N.C.

1946. FLOAREA REGINEI. Scenariul, regia și montajul : Paul Călinescu, as. regie Ion Bostan. Imaginea : W. Ott, asistent : Ilie Cornea. Decoruri : art. Virgil Antonescu. Sunetul : inginer Anton Bielusici și Victor Cantuniari. Interpreți : Pușa Niculescu, Traian Vrajbă, Ioana Călinescu. Scurt metraj : Legenda florii de colț. Producție O.N.C.

1947. TOAMNA LA ȚARĂ. Scenariul, regia și montajul : Paul Călinescu. Imaginea : W. Ott, Ion Cosma, Alexandru Simionov. Muzica : Paul Constantinescu. Sunetul : Gh. Mărăi. Scurt metraj, documentar. Producție O.N.C.

AGNITA BOTORCA. Regia : Paul Călinescu. Imaginea : Wilfried Ott, Vasile Gociu, Alexandru Simionov, Aurel

Boian. Montajul : Lucreția Drocan. Sunetul : Victor Cantuniari. Comentariul : Radu Boureanu. Film documentar. Producție O.N.C.

1948. ROMÂNIA 1948. Scenariul și regia : Paul Călinescu. Imaginea : Echipa O.N.C. Montajul : Lucreția Drocan. Sunetul : Gheorghe Mărăi. Film documentar. Producție O.N.C.

1950. TOAMNA ÎN DELTA DUNĂRII. Primul film românesc în culori. Regia : Paul Călinescu. Comentariul : Mihail Sadoveanu. Muzica : Paul Constantinescu. Operator : Buhomil Vich. Regizor sec. : Camelia Cojan. Montajul : Lucia Anton. Sunetul : Victor Cantuniari. Film documentar. Producție : Studioul Alexandru Sahia.

1952. LA UN PUNCT DE AGITAȚIE. Scenariul : Eusebiu Camilar. Regia : Paul Călinescu, reg. sec. Gh. Turcu. Imaginea : Ion Cosma. Decoruri : Giulio Tincu. Costume : Lucia Metsch. Machiaj : Janeta Dumitrescu. Comentator muzical : Theodor Mitache. Sunetul : Victor Cantuniari. Montajul : Eugenia Gorovei.

Interpreți : Micolae Tomozoglu, Toma Dimitriu, Ionel Țăranu, Eugenia Gorea, Leontina Ioanid, Constantin Dinescu, Puica Stănescu, Radu Dinulescu, Aurelia Vasilescu, Valeriu Buciu. Scurt metraj. Producție : Studioul București. Filmul a fost realizat în șapte zile.

RĂSUNĂ VALEA

Scenariul : Mircea Ștefănescu
Regia : Paul Călinescu
Regizor secund : Ion Bostan
Asistent regie : Jeana Toma
Secretară de platou : Ada Papazol
Imaginea : Wilfried Ott
Operator secund : Aurel Boian
Decoruri : Arh. Ștefan Norris
Muzica : Paul Constantinescu
Marșul „Răsună valea" de Marcel Breslașu
Cuplete : Ion Vasilescu
Sunetul : Victor Cantuniari, Gheorghe Mărăi
Montajul : Lucreția Drocan, Lucia Anton
Machiajul : Ludovic Retfalvy, Eva Zoltan, Carol Teutsch

Interpreți: Marcel Anghelescu (Ion), Geo Barton (Radu), Radu Beligan (Nicky Goguleanu), Angela Chiuaru (Sanda), Ionescu Ghibericon (cîrciumarul), Eugenia Popovici (Ileana), A. Pop Marțian (Crețu), Nicolae Sireteanu (inginerul Dinescu), Ion Talianu (bancherul Goguleanu), Maria Voluntaru (Doamna Goguleanu), Puiu Dumitrescu (responsabilul U.T.M.), Marcel Enescu (inginerul Poenaru), Puiu Hulubei (Petre), Constantin Mitru (Moș Gheorghe), Iarodara Nigrim (Domnișoara Goguleanu), Gheorghe Andreescu, Valeriu Buciu, Ioana Călinescu, Mimi Cojan, Dobre Ene, Dumitru Ilariu Popescu, frații Anghel, George și Cezar Grigoriu, Ioana Matache, Paul Mocanu, Nicolae Popescu, Horia Șerbănescu (cupletistul), Marga Ștefănescu, Constantin Vintilă, Titus Lapteș, Constantin Bărbulescu, Vasile Florescu, Mihai Fotino.
Producție, „Romfilm", 1949
Diploma de onoare a Festivalului Internațional de Artă Cinematografică de la Karlovy-Vary, 1950

DESFĂȘURAREA

Scenariul : Marin Preda, Paul Călinescu
Regia : Paul Călinescu
Muzica : Ion Dumitrescu
Orchestra simfonică a cinematografiei
Imaginea : Wilfried Ott, Ion Stoica
Sunetul : Gheorghe Mărăi, Daniel Polareţki
Montajul : Yolanda Mitache
Machiajul : Elisabeta Steuer
Filmări combinate : Claudiu Soltescu
Regizor secund : Gh. Tobias, Camelia Cojan
Asistenți regie : Gh. Vitanidis
Operator secund : Aurel Boian
Decoruri : Filip Dumitriu, Nicolae Teodoru
Directorul filmului : Eliazar Semo
Interpreți: Colea Răutu (Ilie Barbu), Graziela Albini (Gherghina), Ernest Maftei (Anghel), Ștefan Ciobotărașu (Prunoiu), Nucu Păunescu (Ghioceoaia), Fory Eterle (Iancu Enache), Toma Dimitriu (Vasile Ciobanu), Dem Hagiac (Gh. Ciobanu), Emil Liptac (Țurlea), Victor Moldovan (I. Pascu), Vasile Tomazian (Stan), Ion Focșa (Ion Nicolae), Haralambie Polizu (Gavrilă), Dem. Demetru (Ioniță), Ilarie Popescu (Bădîrcea), Ion Ilie Ion (Trafulică), Gh. Andreescu (Fiul lui Trafulică) ;
În alte roluri : N. Neamțu-Ottonel, I. Al. Ghibericon, Carol Kron, Aurelia Vasilescu, Constantin Manea, I. Bradea, Constantin Vintilă, Tănase Gavrilă, C. Dinescu, Puica Stănescu, I. Porsilă, Victor Mare.
Producție, Studioul Cinematografic București, 1954

PE RĂSPUNDEREA MEA

Scenariul și regia : Paul Călinescu
Regizor secund : Camelia Cojan
Imaginea : Wilfried Ott
Asistent : Aurel Kostrakievicz
Muzica : Gherase Dendrino
Texte : Radu Costăchescu
Scenografia : Giulio Tincu
Costume : Lucia Metch
Sunetul : Victor Cantuniari
Montajul : Iolanda Grădinaru
Machiajul : Elisabeta Steuer
Filmări combinate : ing. Alexandru Popescu
Directorul filmului : Eliazor Semo
Interpreți: Iurie Darie (Dinu), Ileana Iordache (Ioana), Marcel Anghelescu (Șerban), Ion Talianu (fotograful Cristian), Geo Barton (directorul) Nelly Sterian (Matilda), Paul Sava (Perfuică), Natașa Alexandra, Corina Constantinescu, Coty Hociung, Vasile Tomazian, Haralambie Polizu, Val Săndulescu, Horia Căciulescu, Carol Kron, Nelly Nicolau, Romulus Neacșu, George Manu, Constantin Dinescu, Jean Lorin Florescu, Ion Porsilă, Gheorghe Negoescu.
Producție : Studioul Cinematografic București, 1956

PORTO-FRANCO

Adaptare cinematografică după romanul **Europolis** de Jean Bart
Scenariul : Mihnea Gheorghiu
Regia : Paul Călinescu
Imaginea : Ion Cosma
Muzica : Radu Șerban
Decoruri : Giulio Tincu
Costume : Lucia Metsch
Machiajul : Elisabeta Harth
Montajul : Eugenia Gorovei
Sunetul : Gheorghe Mărăi
Regizor secund : Geta Tarnavschi
Operator secund : Octavian Basti
Asistent regie : Iorgu Ghinghidis
Asistent imagine : Ion Cucereanu
Asistent montaj : E. Vasilescu
Asistent machiaj : Angela Ochișor
Secretară de platou : Eliza Popescu
Orchestra simfonică a Cinematografiei
Dirijor : Paul Popescu
Directorul filmului : Mihai Duță
Interpreți: Ștefan Ciobotărașu (Stamate, cafegiu), Simona Bondoc (Penelopa, soția lui), Geo Barton (Nick, americanul), Nichi Atanasiu (Peter Greco, armator), Fory Eterle

(doctorul), Marcel Enescu (rezidentul), Mihai Fotino (Nicu frizerul), Ion Dichiseanu (cpt. Deliu), Elena Ioachim (Evantia), Nicolae Praida (Dan, locot. pe Albatros), Nucu Păunescu (Primarul), Emanoil Petruț (Olteanu, muncitor), Ion Ulmeni, Dem. Hagiac, H. Polizu, Gh. Andreescu, Nicolae Motoc, Mircea Șeptilici, Cella Dima, Silvia Solomonescu, Virginica Popescu, Haralambie Boroș, Gh. Angheluță, Viorica Petrescu, Șt. Mihăilescu-Brăila, Jean Lorin Florescu, Neofita Pătrașcu, Benedict Dabija, Nelly Sterian, Elena Burmaz, Carol Kron, Silvia Colberti, Mircea Balaban, Gh. Negoescu, Dinu Lucian, Ion Iliescu, Traian Petruț, Romulus Bărbulescu, Nicolae Crișu, A. Ferat, Puiu Cristescu.

Producție : Studioul Cinematografic București, 1961

TITANIC VALS

Scenariul : Tudor Mușatescu și Paul Călinescu, după o comedie cu același titlu a lui Tudor Mușatescu
Regia : Paul Călinescu
Regizori secunzi : Camelia Cojan, Iorgu Ghinghidis
Imaginea : D. Horvath
Operatori secunzi : Vasile Oglindă, Aurel Tripton
Decoruri : Ștefan Norris
Costume : Nelly Merola
Muzica : Paul Urmuzescu
Sunetul : Victor Cantuniari
Montajul : Eugenia Gorovei
Machiajul : Paraschiva Coman
Secretară de platou : Jana Dochița
Maestru de lumină : Dumitru Florea
Interpreți: Grigore Vasiliu-Birlic (Spirache), Silvia Fulda (Chiriachița), Kiti Gheorghiu-Mușatescu (Dacia), Mitzura Arghezi (Gena), Lucian Dinu (Traian), Coca Andronescu (Sarmisegetuza), Ion Finteșteanu (primarul), Mihai Fotino (Dinu), Ion Lucian (Nercea), Liviu Bădescu (Decebal), Ion Dichiseanu (Gigi), Florin Scărlătescu (Procopiu), Constantin Rauțki, Horia Căciulescu, Tamara Buciuceanu, Mircea Balaban, Ion Bunea, Ștefan Mihăilescu-Brăila, Carol Kron, Napoleon Crețu, Gh. Trestian, Eugenia Balaure, Valeria Nanci, Dinu Ianculescu, Gh. Negoescu, Emil Bozdogescu, Ion Porsilă, Silvia Colberti, Constantin Pîrîu, Bogdan Mușatescu, Hamdi Cerchez, Nicolae Manolescu, Traian Zecheru, Cristu Vartanov, Ștefan Podoleanu, Atena Sion.

Producție : Studioul Cinematografic București, 1964

Cuprins

Cuvînt înainte 5

În zodia filmului 7
Întîlnire cu cinematograful 9
Furtuna 10
Foto Trilbi 12
Volapük 16
Primii pași 18
Visam să fac film, film adevărat 21
Primele ieșiri în lumea largă 25

Din „Violon d'Ingres", filmul a ajuns unica mea pasiune și preocupare 29
Entuziasmul învinge greutățile 31
Montajul între eficiență și pericol 34
Apariția sonorului 37
„Țara Moților" 45
Alți pași, alți oameni 50
Maiorul 51
„Atenție, fragil" 52
Cel mai bun prieten : aparatul de filmat 56
O voce din „Off" : ce treabă faci tu ? 58

Raff panoramic 61
Întîmplări neprevăzute... și alte întîmplări 63

Furmintul 71
Cum se fierb racii în Deltă 72
Stop cadru 75
Nu toate proiectele ajung la bun sfîrșit 77
Vinga 81
Intermezzo sportiv 83
În derivă 84
Povestea unui film 89
Începutul... 91
Pornind de la realitate 93
Despre specialiști 94
De la viață la film 97
Mergem înainte 100
Heeei-rup !... Bum ! 101
Un document autentic 104
Rude apropiate 107
Implicațiile coloanei sonore 109
Avatarurile cronicii cinematografice 1940—1960 111
Document de epocă 117
Întîlnire cu Marin Preda 119
Desfășurarea „Desfășurării" 122
Mă, tu nu te băga ! 123
Comedie... Comedie 129
„Ce v-a determinat să faceți o comedie ?" 131
„Pe răspunderea mea" 135
Cîmpulung — universul lui Mușatescu 141
Filmele din jurul unei filmări 146
D-ale cinematografului 149
Un film nu se judecă pe (bucățele) 151
Din „unghiul gîndacului" 154
Un „star" de cinema american 156
Puncte negre 157

De la filmul finit la... spectator 158
Însemnări... însemnări 161
Trei mini portrete și un prim plan 165
Trei prieteni... trei actori... trei Ioni 167
Maestrul cuvintelor potrivite 170
Spre o nouă etapă 173
Cinematograful integral 175
Și totuși... 178
După 40 de ani de cinematografie 183
Postfață 185
Filmografie 230